Fortis

L'arte alle Esposizioni riunite di Milans

LEONE FORTIS

L'ARTE

ALLE

ESPOSIZIONI RIUNITE

DI

MILANO

RELAZIONE A S. E. IL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
LIBRAI DELLA REAL CASA

1895

L'ARTE

ALLE ESPOSIZIONI RIUNITE DI MILANO

LEONE FORTIS

L'ARTE

ALLE

ESPOSIZIONI RIUNITE

DI

MILANO

RELAZIONE A S. E. IL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
LIBRAI DELLA REAL CASA

1895

INDICE DELLE MATERIE

NOTA.

MILANO, *Settembre del 1894.*

Dal Ministro della Pubblica Istruzione ebbi l'incarico di una relazione sulla parte artistica delle Esposizioni Milanesi (Belle Arti, Fotografia, Arti Teatrali, Arti Grafiche, Istruzione operaia).

Lo compii come meglio potei; certo con sincerità, e con amore per l'arte e per Milano.

Il lavoro mi si allungò fra le mani, e ne venne fuori questo volume.

Non è — e non doveva essere — nè un lavoro letterario, nè un'analisi critica.

È una raccolta di impressioni soggettive.

Se il pubblico vi troverà una eco delle proprie... vorrà dire che le mie non sono sbagliate.

E ne sarò pago.

LEONE FORTIS.

Eccellenza,

Se l'Eccellenza Vostra rivolse la sua attenzione alle Esposizioni di Milano, e se volle essere ragguagliata del loro carattere, del loro andamento, dei risultati che si può ripromettersene — specialmente nella parte artistica che in esse prevale — è senza dubbio nell'alto e giusto concetto che il carattere principale di qualsiasi *Esposizione* — speciale o generale, nazionale, od internazionale — debba essere il carattere istruttivo — e che appunto perciò esse entrino nella cerchia di competenza del Ministero, che ha per nobilissimo cômpito quello di invigilare sulla pubblica istruzione in tutte le sue manifestazioni, in tutti i suoi svolgimenti.

E difatti, se le Esposizioni non dovessero

servire che a *réclame* commerciale, a svago od a lucro cittadino, lo scopo della loro istituzione sarebbe perduto completamente di vista, ed esse scenderebbero, per rapido pendìo, al livello di quelle *fiere* locali, che le *Esposizioni* hanno orgogliosamente bandito dalle costumanze del paese — come inadeguate agli intellettuali progressi ed agli elevati ideali dei tempi moderni — prendendone il posto con balda alterezza.

E pertanto, nell'accingermi a compiere l'incarico di cui venni onorato dell' Eccellenza Vostra, mi parve che il mio primo dovere fosse quello di esaminare se questo carattere istruttivo si trovi nelle Esposizioni Milanesi, e come, sotto questo punto di vista, esse rispondano agli intendimenti coi quali vennero bandite, ed acclamate.

I quali intendimenti non potevano essere più nobili, e più intellettuali. Ne giudichi l'E. V. dal Manifesto programma che qui le riferisco, e che deve essere per me il punto di partenza nel mio esame.

Il Manifesto promette tanto che l'attenere doveva riuscire, più che difficile, impossibile, e che assai grande era la responsabilità di estrinsecarlo.

Lascio dunque la parola al Manifesto.

Esso dice:

« L'arte avrà il primo posto, essendo già
« indetto dall'Accademia di Brera il *Concorso*
« *nazionale e triennale di scultura e di pittura,*
« il quale metterà di fronte le scuole che il
« genio italiano suscita con impronte varie
« nelle nostre regioni.

« Vi aggiungeremo una Esposizione del-
« l'*Arte Teatrale,* alla quale si collegano tanti
« interessi ed industrie, e una *Mostra interna-*
« *zionale della Fotografia,* che risponde alle
« aspirazioni del tempo, avido del vero.

« Da parecchi anni i prodotti della vite e
« dell'olivo sono inviliti perchè esuberanti al
« consumo: una *Esposizione nazionale di vini*
« *ed olii, ed internazionale delle macchine re-*
« *lative* agevolerà l'aprirsi sollecito di nuovi
« mercati, i quali frutteranno ricchezze oggi
« perdute.

« Concorsi orticoli allieteranno le Mostre
« con improvvisati giardini.

« E per la prima volta si farà un'*Esposi-*
« *zione internazionale operaia con intenti scien-*
« *tifici,* che raccolga gli umili lavori e le po-
« derose organizzazioni, mostrando *con sin-*
« *cerità gli elementi del problema sociale che*

« *vuol essere sciolto in pace, col concorso di*
« *tutti.*

« Una parte importante vi avrà quanto si
« riferisce agli esercizî che fanno più forti le
« membra, più saldi gli animi, e che si rac-
« colgono sotto il nome di *sport*; la ippica,
« le corse, la caccia, il tiro a segno, la scherma,
« il velocipedismo, ecc., i concorsi e le in-
« dustrie relative.

« La *Esposizione Geografica ed Etnografica*
« farà meglio conoscere le conquiste della
« scienza, le usanze, ed i costumi dei popoli.

« Una *Mostra filatelica* esporrà le sue rac-
« colte e gli studî postali: le *arti grafiche* i
« loro grandi progressi; la *Pubblicità*, i mille
« mezzi inventati dall'industria per vincere
« nelle mille gare della concorrenza .... »

Hanno corrisposto le Esposizioni Milanesi al concetto di questo programma?

Se all'ardua domanda fosse adeguata risposta il successo materiale del concorso, dell'incasso, delle attrattive, del diletto, questa sarebbe tale da chiudere la via ad ogni ulteriore indiscreta ricerca: perchè questo successo

le *Esposizioni Milanesi* lo ebbero, e lo hanno — un po' artificiale, un po' clamoroso, ma, ciò che importa, costante.

Le cifre del concorso dei visitatori si mantennero altissime, anche nei mesi meno propizî: ed il Comitato le registra e le annuncia con la compiacenza di chi vede raggiunto lo scopo del proprio lavoro, della propria attività.

E tale compiacenza è legittima — purchè però non ne tragga vanti di un altro ordine più elevato.

E che questo successo ci sia, non è da stupirsene, perchè — chi non lo sa? — Milano è in Italia il solo terreno ove non si ha che da gettare il seme — idea, proposta o progetto — di una Esposizione qualunque, perchè in breve diventi una pianta rigogliosa, poderosa, ricca, non solo di fronde che dànno ombre gradite, ma anche di frutta succolente, e nutritive.

A Torino, a Bologna, a Genova, a Palermo tutti i tentativi di Esposizioni, generali o speciali, nazionali od internazionali — nobilissimi, generosi nel concetto, faticosi, costosi nell'attuazione — ebbero risultati assai poco felici, e hanno costato allo Stato ed ai Municipî sacrificî ingenti, senza che nè l'uno, nè gli altri

sieno riesciti a rendersi conto del perchè abbiano dovuto subirli, e con quale costrutto, materiale o morale, industriale od intellettuale; fino a che si dovette opporre all'irrompente fiumana l'argine di una legge.

A Milano invece, quante Esposizioni si son fatte — e se ne son fatte molte, troppe, di utili e di assurde, sino a quella di panificazione e a quella dei giuocattoli, di cui si cercò invano di dissimulare la fatuità, sotto il pomposo titolo di *Esposizione di Igiene dei fanciulli* — tutte sono riuscite; o almeno tutte furono, o parvero — (e in certi casi il parere equivale all'essere) — feconde non solo di plausi e di onorificenze ai promotori, ma di reali vantaggi materiali alla città, prima di tutto, poi agli espositori.

Lo stesso sta accadendo di queste *Esposizioni riunite*, come le chiamano — per quanto in realtà siano, o male riunite o troppo disunite — per quanto siano state messe insieme precipitosamente, e sopra tutto confusamente — con un programma di cui l'E. V. ha potuto valutare nel manifesto che Le ho riferito, la vastità, la imponenza, e — perchè non lo direi? — la pomposa supponenza — tale che ad attuarlo sarebbero state necessarie tanta altezza di

intendimenti e fermezza di volontà negli organizzatori, tanta larghezza di tempo per la organizzazione, quali non consentono più le misure ordinarie delle menti e degli animi, nè erano conciliabili con le condizioni generali del paese e con quelle locali della città.

Il successo ci fu — ma fu un successo d'ambiente, un successo a cui le *Esposizioni,* per sè stesse e in sè stesse, sono e rimangono completamente estranee.

Se difatti, rammentando le magnifiche promesse del Manifesto, si chiedesse ai visitatori le loro impressioni su ciò che hanno veduto nelle Esposizioni, su ciò che hanno appreso da esse, il concetto che si sono formati sulle condizioni reali delle industrie e delle arti che vi sono raccolte, la maggior parte vi risponderebbe: — che alle *Esposizioni* si passano assai giocondamente le ore vespertine e meglio ancora quelle della sera, quando sono bensì chiuse le Gallerie, ma quando invece vi si dà allegro convegno tutto il mondo elegante — che l'ambiente ne è assai ameno e simpatico — che vi si trovano divertimenti molteplici, varî e piacevoli — che insomma formano uno dei più geniali convegni estivi.

E in realtà — se è vero che alle *Esposizioni,*

come alle donnine galanti, non si debba chiedere più di quanto possono dare — una fugace distrazione, una ora di svago, in cui la mente possa riposarsi dai pensieri e dalle preoccupazioni che la affaticano — è fuor di dubbio che questo lo avete dalla Mostra milanese.

E Milano, con quel senso pratico della vita — talvolta eccessivamente pratico — che la distingue, ha preso la cosa per questo verso: e non se ne trova male.

E però il forestiere che capita a Milano in questi giorni, se incontra un amico della *società milanese,* il quale acconsenta a farglisi *maestro e duce* in una visita alle Esposizioni, è sicuro di esservi condotto appunto nelle ore in cui il sole non si diverte più ad aggiungere per conto proprio alle undici esposizioni, quella *fuori concorso* dei calori italianamente africani; e di essere subito introdotto in quella parte delle Esposizioni che si estende dal *Castello* all'*Arco del Sempione,* rasentando l'*Arena*.

È in quella vasta area che il Comitato ha, con industre e prevalente cura, raccolto una

serie di divertimenti che possano rispondere alle diverse esigenze ed ai diversi gusti del pubblico.

È là che sorge il grandioso *teatro Pompeiano* — mirabile ricostituzione storico-archeologica — che onora l'architetto Broggi dal quale fu ideata ed eseguita — fra le cui colonne e sulle cui gradinate, se non avete in capo delle fisime — alle quali darebbe pure diritto il nome e la costruzione dell'edificio — le fisime cioè di assistere a qualche riproduzione dei classici giuochi Olimpici, o a qualche solenne rappresentazione delle tragedie di Eschilo o di Sofocle — potete tranquillamente centellinare, invece del classico Falerno, una buona tazza di birra tedesca, assistendo alla recita di qualcuna di quelle operette straniere che infestano i nostri poco Pompeiani teatri di prosa; o — come in uno dei nostri *café chantants* — ai quali il classico *teatro Pompeiano* si degna di fare la meno classica delle concorrenze — assistere alle trasformazioni di un Mastracchio qualunque, procurandosi il gusto di fischiare, senza compromettersi, questo o quel personaggio del giorno, contraffatto dalle smorfie di quel *trasformista*.

Là c'è il *Water Toboggan*, cui in il visitatore

avido di emozioni e di innocui ardimenti, avventurandosi nella umile barchetta che scende precipitosa pel prosaico piano inclinato entro il modesto laghetto, può illudersi di provare le emozioni e di affrontare gli ardimenti della traversata del Niagara; mentre le capanne Scheibler coi loro trofei venatorî lo richiameranno alle emozioni delle caccie al leone e delle tigri nelle foreste Indiane, od a quelle delle fortunose esplorazioni, in paesi ignoti — mentre poco distante la *Torre Stigler* lo lascierà pacificamente ammirare, dai suoi quaranta metri di altezza, tutto il panorama della città.

E il padiglione Giordano si presterà invece a dargli la piacevole illusione di attraversare in un treno rapidissimo paesi non ancora veduti, e di godersi, senza muoversi da Milano, le *care* — in tutti i sensi — frescure della Svizzera.

È là che la *Luftbahn* che gli passa sul capo, gli può procurare l'ipotetico piacere di attraversare senza pericolo in una ferrovia aerea le più ardite vette dei monti; — mentre il *Tram Decauville* offre agli uomini pratici che si accontentano della realtà, il comodo divertimento di attraversare da un capo al-

l'altro la vasta area dell'*Esposizione,* col continuo accompagnamento di tre o quattro concerti musicali, che gli creano d'intorno, lungo il pacifico viaggio, una specie di atmosfera musicale in cui i ricordi delle più diverse gradite impressioni si fondono e si confondono.

E poco lungi, nello spazio vasto in cui si svolgerà il futuro Parco di Milano, sorge per ora un piccolo bosco di *chalets*, i più bizzarri, di padiglioni i più barocchi, destinati a *restaurants,* a caffè, a *buvettes* — tutti echeggianti da mane a sera di suoni, di canti, di allegra gazzarra.

Che se poi il visitatore fosse un archeologo, studioso di storia patria, potrebbe trovare una fonte di compiacenze intellettuali nello studiare — senza uscire dalla vasta area dell'*Esposizione* — la trasformazione di quel vecchio *Castello* di Milano, al quale per tanti anni siamo passati dinanzi senza accordargli uno sguardo — tanto pareva che dentro al goffo e pesante paludamento de' suoi muraglioni — come proprio nella statua di Garibaldi del Troubetzchoy — fosse insaccato non un corpo, ma uno scheletro informe.

Ora quei muraglioni, — che imprigionavano e

soffocavano le eleganti costruzioni Sforzesche — la *torre di Bona*, la *torre della Castellana* o del *tesoro*, la *torre del piombo*, la *loggetta di Leonardo* — questa con le sue svelte ed esili colonnine, quelle coi loro ammirabili finestroni a sesto acuto, coi loro severi capitelli, documenti di araldica, coi loro lavori in terra cotta, con le loro grandiose sale — decorate di mirabili affreschi — che sino a ieri avevano servito ad uso di stalle — quei muraglioni sono scomparsi, e quel miracolo dell'arte medioevale, liberato dalla sua prigione, spicca in tutta la sua ducale maestà nel bel mezzo della *Esposizione*.

E qui devo registrare con parole di vivo encomio il nome di quel vero e forte artista che è Luca Beltrami — il quale ha compito questa miracolosa trasformazione con intelletto d'amore e con scrupolosa coscienza d'arte, ridestando in chi la contempla, coi ricordi di tante grandezze e di tante sventure una impressione profonda, difficile a definirsi.

Per chi poi, avendo di frequente visitato Milano, non la vede da un paio d'anni, sarà argomento di gradita meraviglia lo studiare — sempre nel recinto della *Esposizione* —

un'altra trasformazione, non meno radicale, non meno artistica — quella del vastissimo campo circostante — trasformazione rapidissima, opera e prova ad un tempo della poderosa vitalità di questa invidiabile e invidiata metropoli Lombarda.

Qui — ove ora sorgono colossali edifici, eleganti villini — si stendeva, arida e brulla dietro il *Castello*, la vecchia *Piazza d'Armi*, — una landa deserta che, posta nel cuore di un operoso quartiere, ne paralizzava la vita. — Qui, dove ora un gaio sciame di vispi fanciulli intreccia gli allegri suoi balli, riempiendo l'aria del suo allegro cinguettìo, e spargendo d'intorno la giocondità della sua giovinezza; — qui, dove ogni sabato sera si avvicendano le più ricche e fantastiche luminarie — sorgevano due anni addietro quelle baracche di funamboli, di ciarlatani, di sonnambule, di domatori di belve, attorno alle quali si accalcava un pubblico popolano, scamiciato, rumoroso — frammezzo al quale bande di ladri, di manutengoli, di borsaiuoli e di lenoni, si erano formato — come le formiche — il loro nido, ove tenevano le loro combriccole ed organizzavano le loro imprese ladresche, fra il gridìo dei venditori di frutta, di cocomeri e di rinfreschi, fra le sghignaz-

zate briache, le canzonacce oscene, e le risse, spesso sanguinose, di quella nuova *Corte de' Miracoli.*

Questo viale di antichi ippocastani, — ultimi superstiti della vecchia *Piazza* scomparsa — questo viale olezzante pel profumo dei sicomori, — dove in certe ore del giorno passeggia, folleggia, pispiglia, farfalleggia, si espone, si pavoneggia, si diverte, fa divertire in dolci, e forse innocue, *flirtations*, una schiera variopinta di eleganti signore, di belle giovinette, le quali, con gli enormi rigonfi delle maniche, prescritti dalla moda, paiono fantastici esseri alati — qui — dove tengono corte e e passano la rivista dei loro adoratori le nostre Regine della moda — proprio qui, or sono appena due anni, era il convegno favorito ed esclusivo di bambinaie e di soldati, ai cui amori questi ippocastani davano protezione ombrosa e discreta — tanto che le persone ammodo non si peritavano di transitarvi per evitare lo spettacolo al vero di quelle scene *veriste,* del cui lezzo, emanante dai romanzi e dai drammi moderni, sono ormai disgustate.

Tutto ciò è bello, elegante, ha molte seduzioni geniali, molte lusinghe artistiche, — sono il primo a riconoscerlo: — ma tutto ciò non è la *Esposizione;* non basta a formare una *Esposizione* — e neppure a formare le *Esposizioni Riunite* — a meno che non si tratti di quella esposizione quotidiana, mobile, non compresa nel programma (che però avrebbe tutto il diritto di essere ammessa nel gruppo delle Belle Arti) la Esposizione di leggiadre signore — che vi si può ammirare dalle sedici alle diciotto, dalle ventuna alle ventitre.

Tutto ciò è bello e grazioso — d'accordo — ma è l'accessorio che si sostituisce al principale, e lo sopprime — è la cornice colossale che non lascia più vedere il dipinto entro di essa racchiuso — è il *bazar* che invade la galleria — è la *fiera* che prende la sua rivincita sulla *Esposizione,* e la assorbe, in nome e in forza degli interessi materiali che essa rappresenta.

A giustificare questa prevalenza dell'accessorio sul principale, della speculazione — diciamo francamente la parola, un po' dura —

sul concetto dell'istruzione, così solennemente proclamato nel manifesto, contribuì quel certo spirito di *chauvinisme*, che è il difetto e ad un tempo la virtù, e la forza di questa illustre città.

Milano ci teneva ad aver dato vita a queste *Esposizioni* per sola privata iniziativa e coi soli suoi mezzi, senza nulla chiedere a chichessia — nè concessioni, nè sussidî — dando così un primo splendido esempio, e ad un tempo una gagliarda prova di virile potenzialità — il Comitato quindi a sua volta ci teneva a far sì che la efficacia di un tale esempio e di una tale prova non fosse o distrutta o scemata da un insuccesso finanziario; ond'è che una tale preoccupazione — per quanto legittima — pesò troppo sulle deliberazioni del Comitato stesso, e lo indusse a concentrare troppa intensità e predilezione di cure sulla parte speculativa della intrapresa; e quindi a creare, ad accatastare quelle attrattive di divertimenti che nel suo pensiero dovevano assicurare — e pare infatti abbiano assicurato — il successo finanziario.

Un'altra attenuante si può addurre a favore del Comitato organizzatore: il manifesto programma fu concepito e redatto nei primi

entusiasmi della prima iniziativa: quando il *nil dificile volenti*, e il *volere è potere* sono due articoli di fede pei volenti e credenti.

Nella enfasi delle frasi fatte non si misurò col compasso della realtà il campo tracciato con quel manifesto; non si commisurò il lavoro al tempo; e allo stringere dei nodi questo è mancato; di modo che *non potendo* fare ciò che si *voleva,* convenne rassegnarsi a *volere* ciò che si *poteva.*

Gli accordi finali — dopo una lunga vicenda di titubanze, di indecisioni, di indeterminatezze — furono presi tardi, e furono attraversati da difficoltà d'ogni genere. Pareva persino che il vecchio *Castello* si impuntasse a non lasciarsi togliere di dosso quel mantellone di muraglie, entro cui stette ravvolto — per conservare l'incognito — durante la occupazione straniera: — forse perchè non gli pareva che mettesse conto di risorgere all'antica storica dignità di monumento nazionale per aprire le proprie sale ed i proprî cortili alle bacheche invadenti degli espositori.

Poi gli adattamenti richiesero lavori di tale entità che il tempo pareva del tutto insufficiente.

Poi, di mano in mano che i lavori proce-

devano, imperversò la gragnuola dei progetti nuovi, mentre i primi contemporaneamente andavano ingrandendosi, complicandosi, gonfiandosi, e le sezioni moltiplicandosi — di guisa che all'ultima ora il Comitato si trovò con *troppa carne al fuoco* — come dice una frase popolare molto espressiva — e costretto, come era, a far molto, troppo, in fretta, a precipizio, arruffò, affastellò come meglio seppe e potè.

Nocque poi alla riuscita delle Esposizioni, il frastagliamento e lo sparpagliamento.

Come è noto, la Mostra si divide in undici gruppi, dei quali si volle fare altrettante Esposizioni, col renderle gonfie, grosse, anzichè complete.

Questi undici gruppi, o, se si vuole, queste undici Esposizioni, sono le seguenti:

I. **Esposizione di Belle Arti** (nazionale);
II. » **Operaia** (internazionale);
III. » **d'Arte Teatrale** (nazionale);
IV. » { **Arti Grafiche ed affini** (nazionale); **Pubblicità**; **Giornalismo** (internazionali);
V. » **Olii e vini** (nazionale e per le macchine internazionale);

VI. Esposizione **Geografica** (nazionale);
VII. » **Fotografica** (internazionale);
VIII. » **Filatelica e Poste** (internaz.);
IX. » **Sport** (mista, naz. per certe cat. e internaz. per le altre);
X. » **Concorsi Orticoli** (nazionale);
XI. » **Esposizione canina.**

Ora io credo fermamente che la moltepli-cità delle *Esposizioni,* la loro natura così diversa, e questa confusione di caratteri e d forme — per cui ora sono nazionali, ora internazionali, ora generali, ora speciali — abbiano contribuito a togliere all'*Esposizione* nel suo complesso quel carattere istruttivo che, come Diogene, sono andato invano cercandovi, col lanternino del mio buon volere.

E vi contribuisce anche, e non poco, un'altra delle viziature organiche di questa Mostra — la mancanza di una distribuzione razionale, ordinata, logica, e facile pel visitatore.

Una visita all'Esposizione diventa un viaggio di esplorazione: manca un punto di partenza ed uno d'arrivo. Si va, si va, a caso, col naso in aria, senza saper dove si vada a finire, cercando invano in capo alle gallerie un numero, una indicazione che vi tracci la via.

Ho detto già a V. E. che queste Esposizioni sono o troppo *riunite* o troppo *disunite*. E così è realmente: sono *unite* sino alla confusione — sono *disunite* sino alla dispersione.

Difatti se, ad esempio, cominciate dal visitare la Mostra di Belle Arti — che è il capo saldo dell'Esposizione — quando, dopo averne percorso una metà, il vostro spirito è tutto assorto nei godimenti o nelle delusioni ch'essa vi procura, ad un tratto, senza aspettarvelo, senza saper come, vi trovate in mezzo a quella degli olii e dei vini — dalla quale poi siete rimbalzato di nuovo tra i quadri e le statue, a rimontarvi le smontate impressioni.

Lo stesso vi accade nella *Mostra fotografica*. Avete appena finito di ammirare un gruppo di splendide fotografie (e ve ne sono di meravigliose, anche nella sezione dei *dilettanti*) — fate un passo, e vi trovate — come i soldati di Bonaparte in Egitto — davanti ad una *piramide* — che in questo caso è una piramide di bottiglie e di fiaschi.

Questa disposizione bizzarra, saltuaria, disordinata, disorienta e stanca il visitatore, il quale deve spesso ritornare sui proprî passi, e percorrere di nuovo in tutta la loro lunghezza le gallerie già visitate.

Chè se uscite dal recinto dove si trovano molte delle principali Esposizioni — quella delle *Belle Arti*, della *Fotografia*, degli *Olii e Vini*, la *Mostra operaia*, la *Galleria del lavoro* (la quale ultima così ingombra come è di banchi, banchetti e banchini per vendite di ogni genere — di piume, di nastri, di occhiali, di orologi, di — *bigiotterie* — ha l'aspetto di un grande *bazar)* — se ne uscite per visitare la *Esposizione dello Sport*, dell'*Arte Teatrale*, la *Geografica*, ecc., dovete attraversare quel deserto di Sahara che... forse diventerà un giorno il Parco di Milano, e ripararvi dalle insolazioni o dalle bagnature a cui vi esponete, all'ombre fronzute degli alberi, o nei peristilli delle villette..... che fra qualche diecina d'anni lo renderanno — si spera — ameno e gradito.

Ad accrescere gli imbarazzi di questo pellegrinaggio contribuisce grandemente la mancanza, non solo di un catalogo generale, ma perfino di quasi tutti i cataloghi speciali delle varie *Esposizioni* — è uscito da poco più di un mese quello della *Esposizione di Belle Arti*, ed è soltanto *in vista* quello della *Mostra Operaia*.

Il catalogo è, per un'Esposizione, ciò che

è la bussola per un bastimento. Se manca la bussola, bisogna raccomandarsi a Dio.

E così il visitatore che non trova quello che cerca, e che non c'è, finisce col non vedere quello che c'è.

E quello che non c'è — e ci dovrebbe essere — è assai più di quello che c'è.

Perchè, se si eccettui la *Mostra delle Belle Arti,* — un po' pletorica ed obesa, e che ci guadagnerebbe se potesse sottoporsi ad una radicale cura di dimagramento, — tutte le altre non sono che embrionali — motivo per cui fu detto, e non senza ragione, che le *Esposizioni Riunite* di Milano, altro non sono che un campionario per esposizioni future; una raccolta di temi che attendono il loro svolgimento.

Prendo, ad esempio, quella delle *Arti Grafiche.* Così com'è, nulla di più confuso, nulla di più embrionale — cataste di carte, di libri ammonticchiate a caso negli scaffali della Galleria. Ma completatela in modo che in essa si trovi esposta la storia della tipografia, dai primi caratteri cuneiformi di Panfilo

Castaldi e di Guttemberg, a quelli delle più perfezionate fonderie moderne — dal povero torchietto primitivo alle macchine colossali e miracolose dei giorni nostri — dalla prima ingenua fabbricazione di carta a mano, tratta dai cenci, a quella artificiosa, contemporanea che utilizza l'erba e la paglia — aggiungetevi la storia del giornalismo, partendo dalla pallottola di neve della prima minuscola *Gazzetta di Venezia,* e venendo alla valanga di carta imbrattata dei nostri giorni, — valanga che minaccia di schiacciare il mondo — e al pallone mastodontico del giornale moderno — fate che le grandi Case Editrici concorrano a dare la storia documentata del movimento librario ed intellettuale, esponendo la raccolta delle loro edizioni, dalle prime alle ultime — fate altrettanto per la incisione, per la fotografia, per le arti affini, — ed ecco che avrete una Esposizione completa, di tanto interesse, di tanta istruzione che basterebbe da sola ad essere un grande fatto economico, industriale, ed intellettuale, di reale importanza.

Qui invece, in fatto di giornali abbiamo ammucchiati i giornali moderni di varî paesi che nulla vi dicono, nulla vi apprendono della storia del giornalismo — in fatto di edizioni,

abbiamo le vetrine di alcune cospicue Case Editrici: Hoepli, Sonzogno, Treves, Dumolard ed altre minori — così, come sono esposte nei loro negozî, con la loro sola produzione attuale — in fatto di incisione, che pure è una delle sezioni più logicamente ordinate, abbiamo la storia de' suoi svolgimenti nei tre ultimi secoli, cioè la storia della sua civiltà e della sua decadenza, — ma ci manca completamente quella della sua infanzia e della sua adolescenza — cioè delle due fasi più interessanti e più istruttive.

La stessa *Esposizione di Arte Teatrale* — che pure fu organizzata e diretta da persone competenti ed intelligenti, ma che si ebbe il torto di restringere nei confini della nazionalità, mentre è e deve essere la più internazionale delle arti — (e il successo del *Falstaff* a Parigi e di altre opere nostre moderne nei grandi centri artistici dell'estero, e quelli delle opere di Wagner in Italia, lo provano) — la stessa *Mostra d'Arte Teatrale* non è completa, nè dal lato storico, nè da quello tecnico, nè da quello dell'arte in genere. Anche in essa si diede troppo sviluppo alla parte industriale in confronto alla parte artistica. In essa si trovano dei model-

lini piccini, graziosi di palcoscenici moderni; vi si trovano delle raccolte ricchissime, variatissime di figurini, di costumi, di bozzetti scenografici delle opere e dei balli più in voga ai dì nostri. — E sta bene — bello, curioso, interessante. — Ma quanto non sarebbe stata più interessante e più istruttiva questa Esposizione, se ci avesse presentata la biografia — (mi si passi la parola perchè rende giustamente il mio concetto) — del palcoscenico, se non dal *Carro di Tespi* e dall'*Atelane,* almeno da quando incominciò ad averne la forma, e ad assumerne il nome.

E così pei costumi. — Perchè non si sarebbe potuto farci conoscere i costumi con cui furono rappresentate le opere di Lulli alla Corte di Luigi XIV, o la *Didone,* l'*Olimpiade,* la *Serva padrona* del Piccini, o a Vienna le opere di Mozart — o, per restare in casa, quelli della prima produzione del *Nabucco* di Verdi — data che segna un'epoca nella storia dell'arte musicale — o quelli del *Prometeo* di Viganò, il grande avvenimento coreografico de' suoi tempi?

Sarebbero ricordi storici, esumazioni artistiche che pei cultori dell'arte teatrale avrebbero avuto grandi ed intellettuali attrattive,

e che sarebbero state pel pubblico oggetto di non volgare curiosità, e per la generazione presente un utile insegnamento.

D'altronde non si sa comprendere un'Esposizione d'*Arte Teatrale*, in cui l'*Arte Drammatica* non abbia il suo degno posto — e non lo ebbe.

Oh! che? — Non è essa forse una parte nobilissima dell'*Arte Teatrale?* — Eppure ci vollero le alte meraviglie e le vivaci proteste di qualche cultore dell'Arte drammatica perchè gli organizzatori dell'Esposizione teatrale, — fra i quali si trovano pure persone intelligenti e competenti in quell'arte — si accorgessero di aver lasciato *Cenerentola* accanto al fuoco, mentre conducevano a splendide e signorili feste le sue sorelle.

E così si arrivò alla metà di agosto prima che le si facesse un angusto posticino, una umile nicchia, quasi un letticciuolo da ospitale o da ricovero — ove si collocarono tre o quattro busti, qualche ritratto, gli Statuti della Società degli Autori di Roma, ed i diplomi artistici di qualche celebrità.

E credono di aver messa assieme un'Esposizione di Arte drammatica! — Come avrebbero fatto opera seria, nobile ed istruttiva

se si fossero proposti di esporre la storia del teatro drammatico, — questa storia male e poco nota, non solo al pubblico, ma anche a coloro — autori, attori e critici — che avrebbero il dovere di conoscerla o, almeno, di non disconoscerla.

Bastava raccogliere con diligente ed intelligente cura tutti i lavori drammatici che furono pubblicati per le stampe — anche limitando tale raccolta agli ultimi quattro o cinque secoli — da Machiavelli a Paolo Ferrari.

Questa ricerca avrebbe condotto gli stessi collettori a gradite sorprese, come quella che provai io nel trovare sul tavolo di un amico bibliofilo una collezione in dieci o dodici grossi volumoni di lavori italiani rappresentati sul principio del secolo nostro, in gran parte ignorati.

Quando si pensa che una recente e accuratissima monografia della Reale Compagnia Sarda [1] ci apprese che durante la sua gloriosa vita di 33 anni — dal 1821 al 1854, — quella Compagnia recitò seicento commedie italiane, si può arguire di quanto interesse e

[1] Giuseppe Costetti, *La Reale Compagnia Sarda e il Teatro Italiano*. Milano, Max Kantorowicz, editore.

di quanta ricchezza sarebbe riuscita una tale collezione.

E questa storia del Teatro drammatico si avrebbe potuto completarla coi ritratti dei più celebri autori ed attori — almeno di questo ultimo secolo — e con la raccolta delle pubblicazioni più competenti, degli studî più notevoli in materia d'arte drammatica — come sarebbero gli atti dei quattro Congressi drammatici — uno dei quali — tenuto a Milano sotto la presidenza del compianto sindaco Belinzaghi — ebbe una importanza, che qualcuno degli organizzatori di questa Mostra non può non ricordare, e per le notabilità artistiche e cittadine che vi presero parte, e per le elevate discussioni, e le accurate relazioni nelle quali si svolsero molte questioni vitali per l'arte drammatica — e così pure la storia documentata dei tentativi fatti a Milano ed a Roma per fondare un teatro stabile — atti e documenti che, volendo, il Comitato poteva avere sotto mano — e infine i decreti che costituirono la Commissione drammatica governativa, e le relazioni sulle questioni relative a quest'arte che le furono sottoposte dal Ministero, e le relative proposte, alcune delle quali portano le firme illustri di Paolo Ferrari, di Achille

Torelli, di Giacosa, di Cavallotti, di Giovanni Verga, di Valentino Carrera, di Ferrigni (Jorick), di Adelaide Ristori, di Ernesto Rossi — le quali proposte — sebbene non attuate per dura necessità dei tempi — possono essere buona semente per l'avvenire, semente che intanto sta maturando negli archivî ministeriali. — E si avrebbe potuto arricchire questa collezione con la monografia già citata del Costetti, con le *Memorie di Gustavo Modena* del Bonazzi, coi *Ricordi di Adelaide Ristori*, con le *Memorie* di Ernesto Rossi e quelle in inglese, ancora inedite di Tommaso Salvini.

Che se a questa Esposizione si fosse dato il carattere internazionale che le competeva, la miniera sarebbe stata inesauribile. La sola Francia avrebbe potuto portare tutta un'intera letteratura sull'arte drammatica, e, in fatto di costumi teatrali, delle curiosità amenissime — delle quali riboccano le opere di Adolfo Jullien: *Histoire du costume au théâtre*, di Levacher de Charnois: *Costumes et annales des grands théâtres de Paris*, che ci mostra Ulisse uscire incipriato dalle onde, Giulio Cesare *en parruque carrée*, — e che ci narra come l'attore Gélyotte rappresentasse Apollo *frisé, poudré, serré dans un étroit justeaucorps, manteau*

de soie brodé d'or, et des dentelles sur les epaules, ruban de velours avec diamants autour du cou.

D'altronde per la storia dell'arte drammatica internazionale si avrebbe potuto e dovuto richiedere gli statuti della *Comédie Française,* dalla sua fondazione — e quelli che regolano i teatri di prosa della Germania, largamente sovvenuti da quei piccoli Principi — teatri che sono modelli del genere e meritano la fama Europea di cui godono.

Sarebbero stati studî utilissimi, cognizioni preziose — come sarebbe stato utile, e quasi doveroso, il raccogliere nella parte italiana, se non la monografia, almeno gli elenchi delle più celebri Compagnie italiane, sia pure da Medebach in poi.

Così è, Eccellenza; i buoni propositi del programma e dell'iniziativa, lungo la via, certo faticosa, dell'attuazione, divennero monchi, incompleti, atrofizzati, — come quei bambini che, nati gagliardi e robusti, nell'allevamento diventano scrofolosi e rachitici, con grande sorpresa di chi li vide in fasce e pronosticò loro un fiorente e sano sviluppo, e che, rivedendoli poi così ridotti, non può trattenersi dal dire: *peccato!*

Un altro esempio di questo deperimento nell'attuazione lo abbiamo nella stessa *Mostra operaia.* Il Comitato aveva nel suo programma lanciato un'idea, che sembrava nuova ed ardita, della cui paternità era orgoglioso; un'idea ch'esso credeva essenzialmente moderna e sociale, e che realmente — senz'essere la soluzione del problema sociale, come pare supponessero i signori del Comitato, — poteva tornare un elemento utile, alla prima, lontana preparazione di quella soluzione. Esso si proponeva di mettere in evidenza nel lavoro la mano d'opera, il lavoratore, l'artefice, l'operaio — di concentrare su questo povero, oscuro e ignorato, col riflettore della *réclame,* l'attenzione, il plauso, l'ammirazione del pubblico — di dargli il primo posto, che gli spetta, nella opera delle sue mani, — lasciando in seconda linea, nella penombra, il *capitalista,* il *grosso industriale,* la *Ditta,* che specula e guadagna su quel lavoro.

Ma all'atto pratico il concetto sociale è sfumato in una di quelle tante illusioni con le quali le classi dirigenti credono di pascere ed ammansare le classi lavoratrici, titillandone, solleticandone, eccitandone la vanità e le esigenze — senza prevedere che quanto più fu

lusinghiera la illusione, tanto più riescirà amara ed irritante la delusione.

Orbene, entrate nella Galleria della *Mostra Operaia*; ed ecco che su quasi tutte le raccolte di mobili, scolpiti, intarsiati, di peregrina fattura, e su quelle degli altri lavori in vetrerie, specchi, terre cotte, ecc., — vedete un enorme cartello che dice: *Gruppo d'operai dello stabilimento...* X od Y — ed ecco che chi resta in prima linea è sempre la figura poderosa della Ditta, del principale, del padrone, del capitalista, e il *gruppo d'operai* resta sempre un anonimo.

Che ne sapete di più di quando, nelle precedenti Esposizioni Industriali, leggevate soltanto il nome della Ditta? Oh! che? non sapevate anche allora che chi aveva fatto materialmente il lavoro era un gruppo d'operai di quella Ditta? Pensavate forse che fosse essa, la Ditta A., esso il signor B. proprietario della Ditta omonima — esso, quell'elegante signore che incontrate in società, al teatro, alle corse — proprio lui, colle sue mani borghesemente inanellate od inguantate — a cucinare quelle terre cotte, a fondere quei vetri, a lavorare quei mobili e quegli specchi, a tessere od a tingere quelle stoffe?

E allora perchè chiamarla *Mostra Operaia?* Quali sono *gli intenti scientifici,* quale *la sincerità* con cui avete promesso d'organizzarla? Quali sono gli *elementi del problema sociale* che si possono trarre da quei cartelli?

E allora a che si riduce il vostro concetto sociale?

Ad una delle solite inverniciature di fraseologia moderna, con cui si cerca ai dì nostri di mettere in commercio per nuove, idee, cose, e, se occorre, personalità vecchie. Eppure se vi è caso in cui il dovere della sincerità sia ad un tempo atto di prudenza e di abilità, è quando si tratta di esplicare, e specialmente di applicare, concetti sociali — come appunto nel caso presente; e nulla di più pericoloso quanto l'abusare, sciupandole, di quelle idee che hanno stretta attinenza coi gravi e dolorosi problemi, dai quali è affaticata e resa nevrotica questa fine del secolo — perchè la vicenda delle illusioni e delle disillusioni — a cui così si dà origine — può esercitare un'influenza grandissima, anche se non immediata, sia in senso buono, sia in senso cattivo.

Essendomi proposto di far conoscere alla Eccellenza Vostra i caratteri generali di queste Esposizioni, studiate nel loro complesso, non poteva a meno di occuparmi anche della *Mostra Operaia* — che avrebbe dovuto esserne la nota più caratteristica, la novità più saliente, più intonata all'ambiente e all'atmosfera del giorno — sebbene, a rigore, questa *Mostra* per la sua parte industriale fosse fuori dall'ambito tracciato al mio incarico.

D'altronde ho in mente che tutto quanto si riferisce direttamente od indirettamente alla questione sociale abbia stretta attinenza e legami indissolubili con tutti i rami della vita pubblica, non escluso quello a cui l'Eccellenza Vostra con tanta altezza di concetti presiede — perchè l'istruzione di un popolo non si circoscrive, non si esaurisce, non si completa soltanto nell'insegnamento e nell'educazione delle scuole, ma si svolge e si completa nell'insegnamento, nell'educazione della vita.

Ho cominciato questa mia prima parte della relazione, constatando il successo materiale delle Esposizioni Milanesi: giustizia altresì

vuole ch'io la chiuda riconoscendo che, malgrado le mancanze, le imperfezioni che io, con sincero e libero esame, ho dovuto segnalare all'Eccellenza Vostra — le Esposizioni stesse hanno alcuni meriti dei quali bisogna tener loro gran conto.

Il primo è tutto dei promotori; ed è quello di aver tracciato alle future Esposizioni un nuovo indirizzo che essi, sotto la dura pressione del tempo incalzante, hanno dovuto limitarsi a segnare; ma che, seguìto con maggiore maturità di studî e di tempo, può rendere questo genere di Mostre realmente e seriamente istruttivo, svolgendo in esse la storia completa dell'arte o della industria a cui fossero consacrate.

Un altro merito è quello di aver fuso nella iniziativa e nell'esecuzione di quest'opera le varie classi sociali, che a Milano tendevano ogni giorno di più a separarsi, per colpa un po' dei provocatori, un po' dei provocati.

Del resto l'essere in alcune parti incomplete non toglie che vi sia in queste Esposizioni Milanesi tanta stoffa da tagliarvi dentro due o tre delle Esposizioni meglio riuscite e più decantate.

Basterebbe la *Mostra di Belle Arti* per for-

mare il vanto di qualunque delle più solenni Esposizioni — se non per la eccellenza dei lavori, certo pel loro numero.

Se le opere di grande pregio che si ammirano nelle sale delle Belle Arti — invece di essere disperse nell'Oceano senza sponde di un catalogo che contiene 1313 numeri, fossero raccolte in una mostra di cinquecento o seicento lavori, brillerebbero in tutta la intensità della loro luce che — ora, si disperde alquanto nello spazio e nel vuoto.

La stessa Mostra Operaia — astrazione fatta dal vaniloquio della formola socialista e da una certa confusione, da un certo agglomeramento nella disposizione — come Esposizione dell'Industria italiana, della mano d'opera in Italia, ha un reale ed assai confortante valore.

E in tutte le singole Esposizioni si trovano sparsi oggetti di grande valore, di grande e talvolta alto interesse, di pregio reale che meritano di essere esaminati e studiati.

E sopra tutti questi pregi incontestabili — che le deplorate mancanze offuscano, ma non annullano — ne spicca uno di una grande portata morale su cui mi compiaccio di fermare l'attenzione di V. E.; ed è: — che queste

Esposizioni furono coraggiosamente e patrioticamente bandite da Milano in una fase di profondo sconforto, di reale depressione morale del nostro Paese, col proposito e allo scopo di sollevarne gli spiriti con questa gara di forze intellettuali e materiali, mostrando con la prova dei fatti quali splendidi frutti si possano ottenere da questa nostra terra, quali tesori di produzione e di ricchezza se ne possano trarre, quando la sua naturale e vigorosa iniziativa — lungi dall'accasciarsi nelle vane recriminazioni o nei fatali abbattimenti — si scuota ed agisca.

Resterebbe forse a risolvere una grave e delicata questione; se cioè queste Esposizioni — che si succedono con sì rapida vicenda, e spesso perfino con sì dannosa contemporaneità, nelle grandi città d'Italia e dell'Estero — siano realmente utili ai veri e serî interessi nazionali e agli scopi intellettuali ed istruttivi che devono prefiggersi, o se non si risolvano in uno spreco vano di forze produttive e di vera vitalità industriale od artistica.

Ma è già grande audacia in me il rimettere sul tappeto un sì arduo e scabroso problema — tante volte esposto e mai risoluto: —

sarebbe temerità se mi proponessi di tentarne la soluzione.

Ed eccomi ora a rendere conto all'E. V. delle mie impressioni sulle varie Esposizioni in cui si divide la parte artistica di questa Mostra, cominciando da quella delle Belle Arti.

ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI

La scultura.

La Esposizione di Belle Arti è fuor di dubbio la più importante di tutte per la quantità e pel valore degli oggetti esposti.

Conviene però notare che essa, in certo modo, fa casa da sè — e che si è, per sua fortuna, sottratta alla organizzazione affastellata ed affaccendata delle altre Esposizioni intorno ad essa riunite, o meglio intorno ad essa raccolte — perchè essa altro non è che l'Esposizione triennale, già indetta dall'Accademia di Milano, già preparata ed organizzata da lungo tempo — la quale non fece che cambiare domicilio, trasferendolo dalle splendide ed aristocratiche sale di Brera, alle

nude e democratiche gallerie di Piazza Castello.

Non oserei asserire, Eccellenza, che abbia guadagnato nel cambio.

Le Belle Arti sono per loro natura aristocratiche, e a democratizzarle soverchiamente perdono il loro carattere.

A Brera la pittura e la scultura avevano una cornice artistica che dava ad esse rilievo — avevano un pubblico speciale che si recava a visitare la loro Esposizione per gusto, per inclinazione, per vedere delle statue e dei quadri — null'altro — la cui attenzione — lungi dall'essere distratta da mille oggetti estranei all'arte — veniva concentrata sull'arte dall'ambiente in cui quel pubblico di amatori si trovava.

Alle Esposizioni di Piazza Castello è ben altra cosa. La pittura e la scultura vi sono esposte, non alla visita, ma al passaggio affrettato e distratto di un pubblico vario, che getta a caso uno sguardo qua e là, attraversando le gallerie, sui quadri e sulle statue — come lo ha gettato sulle piramidi di fiaschi, come si prepara a gettarlo sulla catasta di carta della Mostra delle Arti grafiche.

Ad ogni modo è fuor di dubbio che se al

gruppo delle Esposizioni fosse mancato questa delle Belle Arti, le altre dieci si troverebbero nella condizione dei parenti in secondo o terzo grado di un uomo illustre, di una grande celebrità, dopo la morte di lui che dava col proprio nome il lustro alla casa, ai prossimi e lontani cugini, ai cognati ed agli agnati.

È fuor di dubbio che la *Mostra delle Belle Arti* potrebbe da sola — a chi ne volesse fare uno studio diligente e completo — dar materia ad un gran volume di raffronti, di osservazioni, di indagini.

Ma all'E. V. non preme certo di essere minutamente informato del valore, dei meriti, dei difetti di questa o quella opera d'arte — chiunque ne sia l'autore, illustre o novizio. All'E. V. preme di essere ragguagliato sull'indirizzo che prendono le Arti Belle, per adattarsi al gusto e alle esigenze del pubblico, sulle nuove forme che vanno studiando, sulle nuove manifestazioni con le quali si rivelano, sulle vie per le quali si mettono — siano strade maestre, o viottoli di traverso, e senza uscita.

E quindi cercherò di sintetizzare le mie impressioni, di procedere per vie di osserva-

zioni generali, onde trarre dalla mia visita alla Galleria delle Belle Arti quelle informazioni complessive che meritino di essere presentate a V. E.

Una visita diligente e coscienziosa nelle sale di scultura e di pittura — nelle quali, come ebbi già a dire, circa 1500 opere sono esposte agli sguardi ed ai commenti del pubblico — convince subito l'osservatore attento e pratico che anche le arti figurative hanno sentito e sentono l'influenza di tutte le diverse evoluzioni intellettuali, morali e sociali che costituiscono il carattere dominante dell'epoca nostra: e questo in maggiori o minori proporzioni secondo che si tratti della scultura o della pittura, ma però sempre in modo assai evidente e con forme caratteristiche.

Si potrebbe quindi quasi trarne la deduzione che anche nelle arti figurative si stia compiendo una grande evoluzione, la quale, essendo un principio di trasformazione, potrà — se seguìta con amore, con serietà, con intelligenza e con studio diligente — condurre ad

una confortante rinnovazione, di cui il bisogno è forse più sentito che a primo aspetto non sembri — mentre, abbandonata a sè stessa, potrà condurre alle più strane aberrazioni, snaturatrici dell'arte — delle quali abbiamo sott'occhio molti esemplari.

Anche le Arti Belle, come tutte le altre arti sorelle, non possono disinteressarsi della vita del loro tempo e della loro società: — non possono appartarsi, isolarsi, e crearsi un ambiente loro speciale — ambiente che sarebbe convenzionale perchè fittizio, e falso perchè convenzionale.

Nella scultura è affatto scomparso il genere classico od il simbolico religioso; nelle pittura i soggetti storici e romantici già da molto tempo hanno cessato di esercitare influenza; la moda ha voltato loro le spalle, come nei romanzi e nei drammi.

Oggi invece anche alle arti figurative s'impone tutto ciò che rappresenta un lato, un carattere della vita del giorno, sia sotto forma di problemi politici e sociali, sia sotto quella di problemi psicologici o di tendenze intellettuali.

Guai però per esse, se si abbandonano ciecamente alla china per cui le può spin-

gere quel complesso di frasi fatte, di pregiudizî, di orpellature, che costituisce spesso la modernità — o almeno a cui si dà il nome di modernità.

D'altronde, tanto per la pittura quanto per la scultura, bisogna distinguere i due coefficienti dell'opera d'arte: la forma o esecuzione materiale, e il pensiero, o la scelta del soggetto da esprimere, sia dipingendolo sulla tela, sia plasmandolo nella creta. Ed è appunto su questi due coefficienti che si imperniano i caratteri principali di quella evoluzione che ho già accennato, la quale per ora crea in molti artisti come una inquieta preoccupazione, e li spinge a ricerche che sono spesso viaggi di esplorazione nell'indeterminato.

E di tutto ciò converrà tener conto nel valutare le impressioni e le conclusioni che se ne possono trarre.

Cominciamo dalla scultura.

Qui assai più che nella pittura è evidente la tendenza a studiare e riprodurre nel modo più efficace che sia possibile le questioni che da ogni parte premono ed incalzano la vita attuale.

È senza dubbio una tendenza sotto un certo aspetto lodevole, perchè oltre dare all'arte una grande impronta di verità, mira anche a fornire un contingente di nuove idee e quindi un rinnovamento, un rinvigorimento di vita intellettuale.

Ma lo scultore non deve dimenticare anzi tutto che la scultura ha un campo limitato di espressione e di efficacia, e che la rappresentazione plastica, se portata all'esagerazione, può perdere ogni chiarezza, ogni forza di significato — per una ragione semplicissima ed indiscutibile, che la scultura — come del resto qualsiasi arte — non può uscire dai confini della propria potenzialità, e di quella dei mezzi di cui può disporre.

La scultura non deve mai dimenticarsi ch'essa è vincolata alla materia, e che appunto la potenzialità intellettuale e psicologica della materia è assai limitata.

Ad esempio, in una delle sale di scultura ho veduto un'opera che si intitola: *Nella misteriosa Africa orrenda.* — È un uomo nudo caduto a terra e moribondo. Come fa il visitatore che guarda questa statua a mettersi in comunicazione col pensiero dello scultore? È un problema difficile a sciogliersi, e c'è

bisogno che lo stesso scultore attacchi alla sua opera un cartellino in bel carattere *ronde* per narrare tutto ciò che è accaduto a quel disgraziato — il quale è qui in quella sala, ma viceversa dovrebbe essere in Africa, dove i selvaggi lo hanno depredato di tutto, ferito a morte, e dove sta per spirare — come dice il cartellino — *con la famiglia nel cuore, la patria nell'anima...* o nel pensiero.

Così pure c'è un'altra opera, un gruppo nel quale si vede un uomo disteso a terra bocconi, con una donna spaurita accanto a lui, e il titolo dice: *colpito dalla febbre gialla nel Brasile.* Un mio amico che ha la vena satirica, fermandosi dinanzi a questo gruppo esclamò, guardandosi intorno: *Dov'è il Brasile? Dov'è la febbre gialla?*

Mi ricordo di aver veduto un colossale monumento, irto di figure e di gruppi nei più diversi atteggiamenti, gruppi e figure che, riuniti insieme e coordinati, dovevano, nel concetto dello scultore, riprodurre la genesi della idea e dell'avvenimento che quel monumento avrebbe dovuto tener vivi alla memoria dei posteri.

Ebbene, potevate stare una mezza giornata a guardarlo in tutti i versi senza riuscire a

comprendere quale fosse questa idea, quale questo avvenimento. E infatti lo scultore ebbe la prudente precauzione di pubblicare un opuscoletto di venti pagine — che faceva distribuire d'intorno al monumento — per spiegare ciò che tutti i suoi gruppi e le sue figure non riuscivano a dire.

Gli è che troppo spesso e troppo facilmente i giovani artisti contemporanei dimenticano un concetto che dovrebbe essere la base fondamentale dell'arte, ed è questo: che la natura stessa ha nettamente determinato ad ogni arte i suoi caratteri ed i suoi confini, oltre ai quali nessuna deve andare, se vuol essere vera, e in molti casi se vuol essere arte.

E quello ch'io dico per la scultura, vale, a mio avviso, ugualmente per la pittura, per la musica e per la drammatica.

Nelle 316 opere che popolano le sale della scultura le tendenze più marcate e notevoli sono alle questioni sociali — considerate da diversi punti di vista — ai problemi psicologici ed al dantesco, oltre che ad un certo mistico simbolismo che predomina specialmente nei lavori funerarî.

La scultura dantesca — per quanto a primo aspetto forse possa sembrare il contrario — è a mio avviso la più difficile a trattarsi, perchè richiede una interpretazione finissima del pensiero che il sommo poeta ha racchiuso in un verso o in una terzina, perchè esige una acuta intuizione intellettuale e psicologica di quello ch'io chiamerei: *il momento dantesco.*

Mi spiegherò con un esempio.

In una delle sale ho veduto una statua che ha per titolo, *Il violento contro l'arte*: — Essa rappresenta un uomo nudo, seduto — dirò meglio, accovacciato per terra — al quale pende dal collo una borsa: — questo uomo tenta mordersi la spalla destra, mentre con le mani si gratta furiosamente i piedi e le gambe: — sotto il basamento è scolpita questa terzina:

> « Non altrimenti fan di state i cani
> « or col ceffo, or col piè, quando son morsi
> « o da pulci, o da mosche, o da tafani. »

Questa terzina si trova nel canto XVIII dell'*Inferno*; quivi nel cerchio VII del girone III, sono collocati i *violenti contro l'arte.*

È noto quali peccatori abbia inteso rappresentare Dante sotto la denominazione di

violenti contro l'arte; qui l'arte — nel significato nobile e intellettualmente elevato che le dà il poeta — non ha nulla a che fare con l'arte nel senso comune della parola: i *violenti contro l'arte* non sono uomini che spezzino statue o lacerino quadri; sono semplicemente uomini della peggiore specie, il cui peccato è *contro l'arte* intesa come fatto, come guadagno derivante da lavoro, da professione, da arte onestamente esercitata. Dante li paragona ai cani, e li sottomette al supplizio del continuo grattarsi, ed a quello di portare sempre al collo una borsa, ma vuota, appunto perchè in vita non mirarono che alla borsa, onde se la portano al mondo di là, affinchè la possano contemplare in eterno così vuota com'è.

Per venire ora alla statua di cui accennai — è evidente che il concetto di violenza contro l'arte, o la scultrice — perchè l'artista è una donna — lo ha stranamente frainteso, o si è trovata nell'impotenza, e nell'impossibilità di rappresentarlo materialmente con evidenza. Qui il concetto che solo è visibile e comprensibile — e che la terzina già citata spiega ed afferma con precisa limitazione d'idea — è quello di un uomo che, tormentato

da irresistibile e insopportabile prudore — derivante forse da qualche malattia della pelle — furiosamente, caninamente si gratta per trovare un momentaneo sollievo alla molestia. Ma il concetto vero del sommo poeta che fu quello di rappresentare il castigo degli usurai, qui sfugge completamente, e quindi manca all'opera di scultura quello che dovrebbe esserne il suo merito principale — la evidenza.

Con ciò non intendo criticare la esecuzione della statua — la quale anzi può meritare da questo lato parole di lode — ma piuttosto d'indicare e rilevare con dimostrazione di fatto tutte le difficoltà ed i pericoli di un genere di scultura il quale richiede nell'artista che lo coltiva una conoscenza profonda della letteratura dantesca ed un istinto così acuto e sicuro che gli permetta di comprendere subito se ciò che Dante ha inteso di esprimere in una terzina sia suscettibile ad essere tradotto in un gruppo scultorio con eguale chiarezza ed evidenza.

Rammento di aver letto nella *Gazzetta Musicale*, a proposito della *musicabilità* del Divino Poema, espresso questo pensiero che in esso l'*Inferno* è scultura, il *Purgatorio* è paesaggio, il *Paradiso* è musica celestiale.

Quello scrittore ha ragione. L'*Inferno* può essere scultura michelangiolesca, che ha in sè una terribile energia di rappresentazione — ma a patto che a tradurre con altrettanta forza questa scultura dall'idea al marmo ci sia il genio di un Michelangiolo; altrimenti è assai meglio lasciare in pace Dante, e non servirsi delle sue meravigliose creazioni per tradurle in plastica — che sarà sempre il peggiore e il più oscuro dei *commenti*.

Della scultura funeraria nella quale predominano — come del resto è naturale — i concetti mistici e simbolici — poco avrei da osservare se non una certa tendenza a tradurre in marmo, a plasmare nella materia delle idee astratte, di non facile comprensione. Ora, per me, credo che il simbolismo nell'arte plastica sia ancora più difficile a comprendersi, e riesca più astruso che, ad esempio, nell'arte drammatica — ove pure è fuori di posto. Ad ogni modo è certo che il simbolismo mistico-religioso conviene molto più ai monumenti funerarî che a qualsiasi altro genere di scultura, perchè per sè stesso invita chi

guarda a quelle meditazioni e a quel raccoglimento spirituale che, in tali monumenti, l'artista dovrebbe sempre proporsi di ispirare.

È certo, d'altra parte, che dal lato tecnico questo genere di scultura può aprire all'artista valente, che abbia ben chiaro e preciso nella mente il sentimento che vuole esprimere, un vasto campo ove far valere la propria abilità, la quale ha mille modi di manifestarsi nella perfezione delle forme, nella verità degli atteggiamenti, nella evidenza sensibile delle fisonomie, nell'espressione efficace dei sentimenti.

Nel monumento funerario infine può la vita inspirata e profusa nel marmo, far sì che risplenda e viva in tutta la sua intensità il pensiero animatore.

Fra le opere di scultura funeraria ne trovai qui parecchie assai pregevoli che mi piace di citare prima di passare in proposito di esse ad un'osservazione d'indole pratica, perchè si riferisce a quella ch'io chiamerò la commerciabilità delle opere d'arte. Naturalmente m'affretto a dichiarare che non intendo diffondermi in questa relazione ad un esame particolareggiato delle opere esposte, e che mi limito a segnare con un tratto di penna quelle che

per qualche loro speciale carattere mi paiono meritevoli di essere ricordate.

Così accennerò, sempre parlando della scultura funeraria, ad un *alto rilievo* in gesso per una tomba, di Emilio Bisi, lavoro pregevolissimo non solo per la espressione, ma anche per le gravi ed evidenti difficoltà tecniche eccezionalmente superate.

Accennerò pure ad un *Cristo Crocefisso* del Butti, alla *Sfinge,* monumento sepolcrale del Bistolfi Leonardo di Torino; al monumento funerario *Bios* di Edoardo De Albertis di Genova, e ad altro, *Finis,* del Merello di Genova e alla statua funeraria del Bazzaro che fu premiato.

Queste a me parvero, che, e per il loro carattere e pel pensiero che esprimono e per la grandiosità della forma, siano le più notevoli delle opere che nella mostra di Milano rappresentino la scultura funeraria.

Fu rilevato da qualche critico come questo genere di scultura vada occupando sempre maggior posto nelle Esposizioni di Belle Arti, e qualche altro lo ha spiegato osservando che questa scultura è la più rimuneratrice, perchè si basa ad un tempo sulla vanità dei vivi e su quella dei morti — ammesso che la vanità umana perduri anche al di là della tomba. —

L'osservazione è giusta, ed è giusta anche la spiegazione. Certo questo genere di scultura è malinconico, ma si comprende bene come in tempi di tanto indifferentismo artistico gli scultori si dedichino di preferenza a quel genere d'arte che, con le compiacenze morali, assicura una conveniente rimunerazione del loro lavoro.

È fuor di dubbio che nelle Esposizioni di Belle Arti si vende una opera di scultura per ogni dieci di pittura. Ora gli artisti scultori non possono certo nutrirsi col marmo e con la creta; ed è ben lontano il tempo in cui pareva cosa logica e naturale che arte fosse quasi sinonimo di povertà, e gli artisti vi si rassegnavano.

E però si comprende bene come anche l'arte scultoria procuri di assecondare qualche tendenza del pubblico, sia col dargli dei monumenti funerarî, sia col regalargli quella statuaria minuta, leziosa, leccata, e lucidata, fatta di statuine, di donnine, di omettini, di ninnoli, di soggettini frivoli e grotteschi, che sono il vero *pendant* delle *operettes* nel campo musicale — nel quale tuttavia può lo scultore manifestare abilità tecnica, vivacità, e arguzia fine e satirica di pensiero.

Di questa statuaria che par quasi *giapponeseria* e che un critico mordace chiamò *chincaglieria scultoria* — abbiamo qui all'Esposizione parecchi modelli assai bene riusciti, come ad esempio, molti dell'abruzzese Barbella, ormai celebre in siffatto genere e valentissimo, malgrado una certa monotonia di pensiero e di forma, e del cremonese Michieli e di altri.

Non intendo certo incoraggiare gli artisti alla scultura minuscola, alla scultura che dirò *alabastrina* — nella quale vedo anzi un segno ed un effetto della decadenza di quest'arte, ch'io non so comprendere scompagnata dalla grandiosità — ma mi limito a segnalarla ed a spiegarla come un fenomeno, di cui non si può a meno di tener conto nel valutare le tendenze presenti dell'arte.

Un' altra tendenza che devo segnalare è quella di cui alcuni artisti dànno qui diversi esempi — la tendenza cioè alla semplicità dell' atteggiamento, della posa, tendenza che oramai, a forza di esagerarla, portano a tal punto che poco più innanzi scomparirebbe dalle statue ogni traccia di forma umana.

Non si può certo negare che la ricerca della semplicità severa, naturale, spontanea e logica, sia da lodarsi e da apprezzarsi in

un artista. Ma la esagerazione anche nella semplicità diventa artificio, *maniera,* e, per essere troppo semplice e vera, diventa falsa ed inartistica. — Questa tendenza, la quale — come tutto ciò che ha sembianza di nuovo e di originale — è da molti giovani artisti seguìta ciecamente, e quasi senza discernimento, si manifesta con l'abuso nelle statue di tutto ciò che serve a coprire la *forma* — vestaglie, zimarre, tuniche, manti d'ogni genere e foggia. — Certo non è cosa facile il disporre le pieghe di una zimarra, di un paludamento, di un manto, in modo che sotto al drappeggiamento si scorga il rilievo naturale delle membra.

Ma nei saggi qui esposti l' abuso di tale semplicità di mezzi appare più come un artifizio che come uno studio artistico, e lascia ragionevolmente dubitare che in realtà questo abuso dissimuli le incerte e imperfette cognizioni anatomiche dello scultore — nella stessa guisa che si è inventata una pittura senza disegno e senza colorito per i pittori che non sanno colorire, nè disegnare, e nell'arte drammatica si esclusero il dialogo e l' intreccio a beneficio degli autori che non sanno condurre nè l'uno, nè l'altro.

Un esempio del genere lo abbiamo nella statua di Garibaldi del Troubetzkoi.

È una figura a cavallo, che rende assai più l'idea di un pacifico mugnaio, il quale torni dal mercato al piccolo trotto del suo magro ronzino, che non quella dell'eroe dei due mondi; tanto l'artista si sforzò di togliere al volto di quella figura ogni espressione di un sentimento o di un pensiero: talchè proprio nessuno può capacitarsi che sotto quel mantello cadente, inerte e floscio, sulla groppa del cavallo, vi sia una figura umana qualsiasi. — È una testa posta sopra un mantello, come nei burattini.

A tali eccessi arriva quella scultura che, volendo evitare la soverchia finitezza del lavoro spinta sino alla leccatura, cade nell'eccesso opposto, abbozzando appena a grandi colpi di pollice e di stecca, sfuggendo alla precisione delle linee e dei contorni, e dimenticando così che — se il corpo umano non è fatto al tornio, se non ha la levigatezza molle di superficie che si vede in certe statue accademiche, se ha una tal quale rudezza di rilievi e di forme — ha però un disegno corretto e preciso, rispondente ad una legge di proporzione e di euritmia che nessun scultore

può trascurare, senza far grave torto alla natura, all'arte e a sè stesso.

Del resto è ciò che accade sempre, quando si vuol combattere un'esagerazione, che, per reazione, si cade nell'esagerazione opposta; per cui si finisce col sostituire un convenzionalismo nuovo al convenzionalismo vecchio, tanto che poi chi deve giudicare non sa dire quale dei due sia il peggiore e il meno artistico.

Prima di passare all'esame del genere di scultura più elevato, più moderno, più degno di studio — alla scultura sociale — due parole su quella ch'io chiamerei la scultura psicologica — perchè mira a riprodurre un dato momento psichico, un determinato stato dell'animo, specialmente di emozione — e ad estrinsecare un sentimento intimo e segreto.

Cito un esempio. — Nel vestibolo della Mostra di scultura, è esposto un busto di donna che s'intitola: *Disillusione*. Esso dovrebbe naturalmente esprimere chiaramente questo stato dell'animo, nei tratti della fisonomia di quella donna. Ora è cosa possibile l'ottenere in un busto tale evidenza?

Così uno scultore che esponga una testa

di donna in marmo a cui abbia dato per titolo *Vedova*, si propone un cumulo di difficoltà, che certo non riuscirà a superare.

Un pittore potrà dipingere una vedova, e far comprendere al primo colpo d'occhio che la sua donna melanconica è proprio una vedova — ma uno scultore in quella semplice testa dovrebbe mettere e concentrare una espressione psicologica così eloquente ed evidente quale certo il marmo non si presterà mai a riprodurre.

Lo scultore potrà bensì dare ad un volto di donna l'espressione del più intenso dolore, ma come farà a precisare che si tratta del dolore di una moglie che piange il marito anzichè d'una figlia desolata per la perdita di uno o dell'altro dei suoi genitori?

Ho accennato appositamente a due lavori di poca importanza, non certo per farne oggetto di critica speciale, ma semplicemente per desumerne alcune osservazioni d'indole generale — e cioè che la scultura psicologica manca al suo scopo principale se non riesce ad uscire dall'indeterminatezza e dall'incertezza del sentimento che vuole esprimere, e perde il suo pregio essenziale, che dovrebbe essere quello della evidenza.

Ad un concetto preciso deve corrispondere la precisione della forma: — altrimenti lo scultore deve tenersi nei limiti della psicologia generale — vale a dire, se vuole esprimere il dolore deve rinunciare a specializzarlo, cioè a precisare se è il dolore di una madre che abbia perduto il figlio, anzichè il dolore di un'innamorata tradita dall'amante, od altro dolore speciale.

E ciò vale per qualunque altro sentimento o passione.

In altre parole è la definizione o qualificazione della passione che quasi sempre rimane interdetta allo scultore: — opinione questa che forse non tutti gli scultori mi manderanno buona, ma che il pubblico conferma in mille modi. — Basta girare per le sale dell'Esposizione in giorno di folla, e seguire qualche gruppo di visitatori nelle soste che fa davanti alle diverse opere, per formarsi il concetto giusto della difficoltà che il pubblico prova ad afferrare l'intimo pensiero che certi artisti intendono di esprimere, e credono di aver espresso, nelle opere loro. So benissimo che la maggioranza degli artisti affetta di non tenerci molto al giudizio del pubblico; ma questa non è che una *posa,* come quella di certi

autori drammatici che sostengono di non leggere mai gli articoli critici sulle opere loro, nel mentre hanno le tasche rigonfie dei giornali che discutono il loro lavoro datosi la sera prima. Il disprezzo dell'artista per la folla, pel *profanum vulgus* di Orazio, è una affettazione che ha fatto il suo tempo. Il giudizio della massa — per quanto non sia che una impressione collettiva — e forse anzi appunto per questo — ha molto più valore che cento analisi critiche, spesso scolastiche.

Vi ha poi un genere di scultura che non si può dire esclusivamente *psicologica*, ma piuttosto *morale* — e che per certi rapporti si collega alquanto anche alla *sociale* — scultura la quale molto più facilmente può riuscire chiara, espressiva, comprensibile. Ad esempio abbiamo qui una statua che rappresenta uno scultore, il quale si rovescia le tasche vuote, mentre a terra giace il borsellino pur vuoto, e che s' intitola: *Povera Arte!* Ebbene, essa potrà peccare di vulgarità, ed anche di ingiustizia, ma è quasi certo che ognuno ne comprende il significato. Rimarrà a vedersi se quello scultore sia in tale stato per colpa propria o per colpa altrui, ma la esclamazione: *Povera Arte!* induce a credere che

nel concetto dell' autore siasi voluto significare che, finanziariamente parlando, l'arte è poco fortunata — e a far capire tutto ciò la statua riesce.

A questo genere di scultura appartengono anche altri lavori che meritano un cenno di menzione : — così l'*Avemaria* dello scultore Giulio Branca — bellissimo gruppo, veramente artistico, pieno di espressione, di sentimento: è un vecchio che si scopre e s'inginocchia pregando fervidamente, sicchè par quasi di udire da lontano il rintocco della campana che ha esercitato tanta influenza su quel povero vecchio, a cui non resta più altro conforto che la sua fede semplice ed umile : — l'*Esaurimento* di Ernesto Bazzaro, in bronzo — un vecchio in atto di scaldarsi le mani scarne e rattrappite, mirabilmente modellato, e con rara efficacia di espressione: — la *Prima tappa* del Danielli : una giovine contadina sopra un rialzo di terra, lungo una strada, col suo fardelletto ai piedi. Essa sta lì inerte e pensosa, quasi calcolando la via che deve percorrere senza decidersi ad affrontarla. — Dove andrà? Come finirà quella giovine contadina? Ecco i pensieri che passano nella mente del visitatore dinanzi a quella statua, forse alquanto

difettosa nella forma, ma che ha il merito di rendere con rara chiarezza e semplicità il concetto dell'artista, e lo provano i pensieri che lascia nella mente del visitatore.

Con la qualifica di scultura sociale intendo invece indicare — come del resto parmi evidente — quella scultura che — derivante in linea retta dal *Proximus tuus* — intende ad esprimere un concetto di rivolta, o qualche condizione dell'uomo che direttamente si riattacchi alle condizioni della società, ed ai problemi che la tormentano — ad esempio, l'operaio senza lavoro — o il contadino che si ribella ed insorge — o le conseguenze della guerra.

In questo genere le opere più notevoli sono: L'*ultimo Spartaco* del milanese Ripamonti Riccardo — che mi parve il migliore di tutti; una forte figura di contadino seminudo, dai muscoli fortemente rilevati, dalla faccia spirante odio, che, con la falce in mano, sta in atto di chi si slancia all'assalto di un nemico non visto, ma che s'indovina — la società. — E dietro a questo, l'*Apostolo* del Tabacchi — senza contare le opere di minor conto, ma tutte del medesimo genere, come le *Diseredate,* i *Vinti,* la *Risaiola,* la *Vedova*

del minatore, l'*Operaio senza lavoro*, *Momento triste*, la *Bestia umana*, ecc., ecc.

E qui sorge naturale una grave quistione. La influenza delle quistioni sociali ha essa giovato all'arte o le ha nociuto? Ovvero — per porre più giustamente il quesito —(perchè questo genere d'arte è nella sua prima fioritura, e i veri effetti di essa non si potranno conoscere che fra qualche anno) — è dessa tale da giovare o da nuocere all'arte?

I difensori di questo genere dicono che sarebbe assurdo il pretendere che l'arte debba isolarsi dalla vita reale: — aggiungono: essere già un fatto saliente e promettente che l'arte entri così arditamente nella rappresentazione di quanto agita la società del suo tempo.

Non nego che questi argomenti assai speciosi si presentino in modo da destare una certa impressione e da lasciare perplessa la risposta al primitivo quesito.

Ma essi, si basano su criterî filosofici, che possono essere in sè stessi e per sè stessi giustissimi, ma che nulla hanno a che fare coi criterî artistici dai quali soltanto può trarsi la soluzione dei problemi relativi all'arte.

L'attualità — qualunque ne sia la mani-

festazione — non può esser fonte limpida e serena di ispirazione artistica, perchè inquinata dalle torbide correnti che la percorrono.

L'arte — e, più di tutte le arti, la scultura, che ha la vita lunga del marmo — non può vivere del momento e nel momento fugace — non può, nè deve parlare un linguaggio compreso soltanto dai contemporanei dell'artista che ha fatto la statua, perchè allora diventerebbe una specie di *gergo* — non deve trarre i proprî successi dall'attrito delle passioni di un dato periodo sociale. Deve parlare un linguaggio che tutte le menti comprendano, che si ripercuota in tutti i cuori dei presenti e dei posteri. — Altrimenti non ha che la vita del momento, o della passione a cui si è legata — e passa con loro.

Che vorrà dire fra un mezzo secolo — quando la questione sociale sarà uscita dalla fase bieca e violenta della *lotta di classe,* — per alzarsi in quel *più spirabil aere* a cui speriamo possa essersi allora sollevata — che vorrà dire questa scultura iraconda, tutta a fremiti, a contorsioni, con questa interminabile schiera di cenciosi, ai quali l'odio è dipinto sul

volto, la minaccia è nel gesto, biechi, torvi, che hanno tutti lo stesso tipo — il tipo di famiglia — perchè conseguenza inevitabile dell'arte di attualità — qualunque sia l'attualità al cui servizio si ponga — è la monotonia, e la negazione della originalità.

Per fortuna queste correnti — create nell'arte dalla moda, assai più che dalla passione e dalla convinzione del giorno, mantenute dal successo di un primo tentativo che eccitò le emulazioni, e provocò le imitazioni — queste correnti sono passeggere.

Arrestarle o deviarle non può che il buon senso del pubblico.

Ma l'ora del risanamento arriva sempre, più o meno presto, e in questo caso pare che stia per scoccare, perchè il pubblico non si è appassionato per nessuno fra i tanti campioni del genere, ai quali passò davanti indifferente e svogliato — per cui nessuno di questa numerosa, lacera, e rabbiosa figliuolanza di *Proximus tuus,* ebbe il successo del babbo.

Perdoni Eccellenza, se l'argomento mi vinse la mano, ma non poteva riferire all'Eccellenza Vostra della Mostra di scultura senza accennarle le tendenze moderne che in essa si palesano, senza discuterle, e senza riferire

all'Eccellenza Vostra le ragioni che pro e contro tali tendenze si adducano dai due campi, nei quali su questo punto si divide la critica artistica.

La pittura.

Nella mostra di pittura mi riuscirà assai più difficile il riassumere sinteticamente l'impressione che essa desta e lascia nel visitatore — e trarre da questo riassunto dati abbastanza certi per ragguagliare la Eccellenza Vostra, anche per quanto riguarda la pittura, sull'indirizzo generale dell'arte e sulle varie tendenze che in questo indirizzo si manifestano.

Imperocchè, se a queste deduzioni si può venire con una tal quale tranquillità di coscienza in una Mostra che non esca dalle proporzioni normali delle 400 o 500 opere d'arte, frammezzo le quali spicchino alcuni lavori notevoli per pregi reali, che lascino gli altri nella penombra — il compito diventa assai arduo, quando si tratta di una Esposizione, come l'attuale, il cui Catalogo è ingombro, rigonfio

di 1700 numeri — e nella quale quindi necessariamente straripa la mediocrità — di cui la critica, che valuta il pregio individuale delle varie opere esposte, può non occuparsi — ma che, essendo pure uno degli elementi dal cui insieme devo trarre dei criterî generali sull'arte, non potrò a meno di prendere in esame nel suo complesso.

Da ciò sorge spontanea la domanda se fu prudente consiglio quello dell'Accademia di Brera di dare alle sue Esposizioni il periodo triennale, riunendo insieme i premî dei concorsi di tre anni.

È lecito dubitarne : — e ne dubitano anche il pubblico e la critica che realmente, nel percorrere quelle sterminate gallerie, così affollate di quadri, provano un senso di sbalordimento e di fatica che impedisce l'esame raccolto e tranquillo, il giudizio seriamente maturato, e le impressioni serene.

Ed è appunto sotto il senso di turbinìo, di confusione che quella interminabile sfilata di quadri lascia nella mente e negli occhi del visitatore, che apprezzai maggiormente la idea dell'egregio Sindaco di Venezia — un vero artista nell'anima — il quale, progettando pel 1895 una grande Esposizione Ar-

tistica Internazionale nella sua cara città — lunge dal voler emulare la faragginosa esuberanza della nostra Esposizione — pensò a farne una raccolta, *parca, ma sagace,* di lavori originali, chiedendoli personalmente e direttamente agli artisti di maggior fama in Italia e fuori; i quali — e lo segnalo con vivo piacere all'E. V. — accolsero cordialmente e festosamente l'invito, assicurando, senza esitanze e senza riserve, il loro concorso.

Ecco una Esposizione che promette di riescire davvero artisticamente istruttiva.

Torno all'Esposizione di Milano.

Un'altra delle precipue cause che rendono arduo il cômpito di trarre da quella moltitudine di quadri — nella quale, appunto come nella folla, la individualità si eclissa e sparisce — criterî sintetici e norme sicure sull'indirizzo della pittura in Italia, la si deve cercare nelle perplessità di questo periodo di transizione che la pittura — come tutte le altre arti — sta attraversando; — perplessità che naturalmente sono maggiori nei giovani, e dalle quali derivano la confusione delle idee e la incertezza nella loro estrinsecazione tecnica.

Purtroppo la parola *scuola* in arte ha perduto il suo nobile ed elevato significato.

Un tempo la *scuola* in arte era un complesso di aspirazioni, di sentimenti, di gusti — dal quale nasceva un dato genere, una data forma di arte — di fronte a cui stava un complesso diverso, anche esso di gusti, di aspirazioni, di sentimenti — che creava a sua volta la propria forma, il proprio genere — giovandosi a vicenda nel loro sviluppo, appunto con l'attrito fecondo che nasceva da questa gara di idee.

Oggidì non esistono più *scuole d'arte* — forse perchè all'epoca nostra nessuno vuole essere scolaro e meno ancora riconoscere in chicchessia l'autorità di maestro, ritenendosi tutti *maestri* del pari — ed è questa una delle principali cause della decadenza dell'arte.

Ciascuno fa da sè e per sè, seguendo, spesso ciecamente, anzichè gli alti ideali dell'arte, la momentanea, e il più delle volte transitoria, corrente della moda, la quale ormai porta anche nel campo dell'arte i proprî *figurini*, che essa muta e rimuta a capriccio.

Ormai *scuola* in arte non significa altro che una momentanea lega di intolleranze e di esclusivismi, che nega tutto ciò che è fuori da essa, e gli sbarra in ogni modo la via; per cui molto spesso finisce ad essere soltanto una combricola di interessi.

Ed ecco un' altra causa per cui è assai malagevole nelle moderne Esposizioni d'arte, il raggruppare i quadri esposti in date categorie, ciascuna delle quali sia determinata da uno speciale modo di essere, di pensare, di sentire e specialmente di concepire il disegno, il colorito, l'insieme dell'opera.

Certo alcuni soggetti che una volta tenevano gloriosamente il campo e che conquistarono, pel valore degli artisti dai quali furono trattati, un posto primissimo nella storia dell'arte, sono ormai abbandonati, — e non c'è bisogno di visitare le Esposizioni Milanesi per capacitarsene — cominciando dalla pittura sacra, che pur fece la gloria dei grandi pittori del mondo, da Giotto, da Raffaello a Murillo. E così è sparita la pittura storica — forse perchè ormai non si fa più della storia, ma della cronaca e della brutta cronaca.

E così si dica della *pastorelleria* incipriata ed in guardinfante di Vatteau.

Certo anche la pittura ha subìto una evoluzione, che in parte si svolge naturale dalla intellettualità dell'artista, la quale reagisce contro l'abuso di un dato genere; in parte è imposta dal continuo mutamento dei gusti e dei sentimenti del pubblico.

Certo anche la pittura, come la scultura — sebbene in diversa forma e misura — ha subìto la influenza del trasformato ambiente sociale.

Ma questa evoluzione si manifesta ora in una ricerca affannosa, tormentosa, febbrile del *nuovo* — o di ciò che può parer nuovo, e che il più delle volte non è che lo stravagante — preoccupazione questa — costante ed evidente — che oggi affatica l'intelletto anche dell'artista più rozzo — anzi di questo più irresistibilmente, perchè non trova il freno della coltura.

Le conseguenze — ognuno può riconoscerlo — sono la ricerca di soggetti strani, la smania di rappresentare qualche astruseria pressochè incomprensibile, o di inventare nuovi procedimenti tecnici: — con l'unico scopo di ottenere un effetto immediato, anche se poco duraturo, per abbacinare il povero e buon pubblico — tanto deriso quando si ribella a certe stravaganze, tanto adulato quando le seconda.

Altra conseguenza è una certa tendenza negli artisti, ai quali ripugna questa corsa sfrenata in cerca delle novità, ad appartarsi dalla vita sociale, a rinchiudersi nella tranquillità, nella calma, nella pace serena della natura —

ed è forse perciò che anche in questa Esposizione sovrabbonda la pittura di paese. Scomparsa quasi completamente tra noi la pittura storica e la pittura sacra, pochissimo apprezzato e studiato il nudo, non molto coltivata la pittura di costume, è chiaro che il campo d'azione di quest'arte viene ad essere singolarmente ristretto e limitato.

Rimangono *disponibili* (mi si conceda di adoperare questa frase così poco artistica e tanto commerciale o teatrale) — tre soli generi: il *ritratto,* la pittura, così detta appunto, di *genere,* e quella di *paese.*

Il ritratto non è preferito da molti, forse perchè per riescire ritrattisti valenti occorrono attitudini e facoltà speciali — forza, evidenza di colore, efficacia di espressione e colpo d'occhio sicuro.

La pittura di genere più che sulla coltura dell'artista — (e questa della coltura degli artisti è questione gravissima e da studiarsi) — si appoggia sopra una certa superficiale — e talvolta leggermente comica — facilità di osservazione, e sull'abilità tecnica. Una qualunque scenetta popolare pare facilmente un capo d'opera, purchè sia riprodotta in modo che ogni figura si trovi al suo posto giusto, e sia vera

nelle sue mosse — purchè la scena appaia viva ed animata e si stacchi dal fondo — purchè abbia un significato collettivo di espressione comica, umoristica o sentimentale ed appassionata — purchè nel quadro campeggi l'aria, la luce, il colore — purchè abbia effetto di prospettiva giusta, esattezza di disegno ed intonazione d'ambiente. Sono pregi questi — lo riconosco — assai difficili ad ottenersi, ma non costituiscono certo un complesso di difficoltà insupe-rabili; non richiedono che abilità tecnica, maestria di mano, e lasciano inoperosa o quasi, l'attività intellettuale dell'artista.

E da questo punto di vista è forse anche più facile la pittura di *paese,* la quale richiede, più che lo studio, il senso — (dico *senso* e non *sentimento*) — vivo, pronto, schietto della natura, la intuizione del linguaggio, delle cose — perchè la natura ha la propria anima ed il proprio linguaggio. — *Sunt lacrimae rerum*, dice il poeta latino con profonda filosofia.

Al paesista occorre saper cogliere, sentire, comprendere questo linguaggio, e tradurlo nella tela — nulla di meno, ma nulla di più. Come si vede, è questione di mettersi in rapporti di intimità colla natura, di farne uno studio costante, coscienzioso ed intelligente.

Ma quando l'artista è padrone e signore — *magister* — del colore — quando ha il colpo d'occhio sicuro che misura e valuta esattamente le distanze e quindi calcola la prospettiva in tutte le sue proporzioni — quando sa rendere l'aria, la luminosità del cielo, i toni caldi e forti di una prateria smaltata di fiori, i verdi d'un bosco in tutte le loro infinite gradazioni, le tinte grigie e smorte di una montagna rocciosa, la vaporosità dell'atmosfera — quel pittore può e deve essere maestro nel paesaggio.

Mi si obbietterà che si può esser padroni di tutto ciò, e non saper trasfondere nel *paesaggio* quel *quid* misterioso ed inesplicabile che ne è, per così dire, l'anima, il soffio vitale — tanto è vero che si ammirano paesaggi dipinti magistralmente, ma che lasciano freddi; ed altri più difettosi, incompleti, e anche tecnicamente sbagliati, ma che pure affascinano chi li guarda, — tanta eloquenza e tanta potenza di vita ha la natura in essi rappresentata. Ed anche questo è vero — ma non è altro che differenza di sentimento e di metodo tra un pittore e l'altro.

Con questa mia osservazione non volli che indicare e mostrare come la pittura di paese, al pari di quella di genere, esiga requisiti non

difficili ad acquistarsi, ed abbia per coefficienti elementi che non sono il privilegio del genio, ma che si possono ottenere con lo studio e con la pratica, anche senza uscire dalla mediocrità.

Questa facilità relativa della pittura di *genere* e di *paese,* spiega forse perchè sieno oggi così numerosi i pittori che coltivano questi due generi, e così abbondante, e così continua la loro produzione che, per esaurirla, bisognerebbe che i ricchi non facessero altro che acquistar quadri, a costo di fabbricare nuove gallerie per collocarli.

Da ciò trae origine anche un'altra osservazione : che nella pittura il genio è quasi completamente scomparso — e che — tranne pochissime eminenti eccezioni — non si rivela in essa che una più o meno desolante mediocrità.

E in fine questa prevalenza di due generi di pittura, che non richiedono forze intellettuali, può altresì essere indizio, non solo della scarsa coltura degli artisti in generale, ma della fiacchezza della loro fibra — per cui tendono solo a far presto, e non vogliono perder tempo e fatica nella scelta, nello studio, e nell'esecuzione di soggetti difficili, che richieggano nel pittore un valore artistico non comune e uno studio serio.

Ma questo lato della complessa questione può anche connettersi con altro problema da studiarsi; — e cioè se questa sempre crescente frequenza di Esposizioni, — che fa aumentare vertiginosamente il numero dei pittori e la quantità della produzione — giovi realmente alla pittura o non le sia piuttosto di grave danno.

Ma su questo avrò occasione di ritornare quando dovrò occuparmi della questione dei premî.

Ed ora che ho esposto a V. E. alcuni criterî sulle condizioni e sulle tendenze della pittura in generale, sui varî generi che in quest'arte attualmente prevalgono, vengo a parlare più in concreto della Mostra di Milano, esaminandola nei suoi caratteri particolari e nelle sue più notevoli manifestazioni.

È fuor di dubbio che nella Mostra attuale i varî indirizzi di quest'arte si trovano rappresentati da artisti i quali hanno già un bel nome nella pittura italiana.

Ma è fuori di dubbio altresì — (l'ho già accennato più sopra, ma giova ripeterlo —

ed è ormai convinzione generale) che i quadri esposti sono troppi, e che la Commissione di accettazione è stata di una longanimità eccessiva.

Diffatti molti pittori, hanno qui cinque, sei, sette dei loro quadri, ed anche più.

Tanta abbondanza ha nociuto al collettivo valore della Mostra, ed anche agl'interessi degli artisti, i quali dovettero accontentarsi del posto, non sempre il più conveniente, che poterono avere. Maggiore severità nell'accettazione — specialmente trattandosi di una Mostra triennale e con premî cospicui — sarebbe stata utile agli alti interessi dell'arte, ed al decoro dell'Esposizione stessa.

Due o tre opere al più per artista dovevano bastare. Così molti lavori scadenti, mediocrissimi anche per un profano, non avrebbero tolto un posto prezioso ai buoni, ed agli ottimi, e gli ammessi si sarebbero trovati più a loro agio.

Ma, come diceva Mosca Lamberti, *cosa fatta capo ha* — anche quando è fatta senza capo.

Ed ora per venire finalmente a qualche particolare dirò che nella pittura predominano i Lombardi ed i Veneti.

Non soltanto sono i più numerosi, ma altresì

incontrastabilmente quelli che hanno esposto le opere più forti e rimarchevoli, le opere che sollevarono le più appassionate discussioni.

Non voglio ora — fedele al programma che mi sono imposto — analizzare queste due *scuole* — (qui è ancora il caso di adoperare questa parola, benchè più in senso ragionale che in senso artistico) — per istudiare quale delle due superi l'altra, e perchè la superi — dirò solo che entrambe rappresentano tradizioni, tendenze, caratteri diversi, e che in sostanza, con la scuola napoletana, sono le migliori e più forti scuole pittoriche d'Italia. Il loro carattere saliente, a mio avviso, è questo: i Lombardi sono più *oggettivi*, i Veneti più *soggettivi*.

Nei Veneti predomina la pittura di paese, una pittura che affascina per la sua serenità, per la sua limpidezza, per la pace profonda che spira in essa.

Si direbbe quasi che in quella pittura alitino ancora la semplicità e la spontaneità goldoniana.

Citerò, ad esempio, le tele del *Fragiacomo,* di Trieste *Ombra e Luce, Sera tra i monti* — così piene di poesia, così serene e tranquille. Citerò dello stesso autore il *Plenilunio* che è tutto un poema della natura: — il mare

di notte, illuminato dalla luna che vi spande riflessi vivaci di argento — null'altro. Ma davanti a quella tela si rimane come estasiati, come rapiti — nel guardarla si vive, si respira per qualche momento in quel silenzio, in quella pace traendone grande riposo all'anima ed alla mente.

Citerò pure di Ettore Tito il *Luglio* — ch'è una scena di bagni sul mare, piena di luce e di effetto, e il *Lago d'Alleghe,* un paesaggio delizioso, e *Alba lunare* — quadri bizzarri e arditi di fattura, ma ricchi di espressione, di colore, di vita.

Un quadro notevole è pure quello del Bressanin *Fuoco spento,* che fu ritenuto degno di uno dei premî Principe Umberto.

È un quadro in cui certamente non mancano i pregi di esecuzione tecnica, dei quali ha certo tenuto gran conto — forse eccessivo — la Commissione aggiudicatrice — ma che non desta una grande impressione, non ha il segreto del fascino, della *suggestione.*

Meritano pure un cenno i paesaggi del Sartorelli, quadri delicati ed accurati fino alla raffinatezza; e il *Mattino alpestre* di Giuseppe Ciardi e gli *Studî dal vero* dell'altro Ciardi e gli effetti notturni di Venezia di Zanetti Miti.

Notevoli pure due quadretti simpaticissimi del Dall'Oca Bianca di Verona — uno dei più geniali pittori Veneti per la spontanea comicità e verità dei tipi, che egli studia e riproduce dal vero con tale efficacia da potersi dire il più abile continuatore del Favretto.

Infine, un cenno speciale deve dedicarsi ad un quadro di Silvio Rotta: *Mura abbandonate* — soggetto fantastico, ma reso con straordinaria potenza, così che ferma a guardarlo il più distratto visitatore. Il Rotta ha superato difficoltà straordinarie — egli ha dipinto l'incorporeo che *si sente,* ma non *si vede* — ha dipinto il buio, ove si muovono certe ombre, certe figure che non si sa bene se siano larve o persone vive, tanta e così evidente è la loro incorporeità, pure essendo complete come figure.

Alla valorosa schiera dei pittori Veneti, più che dei Lombardi, appartengono il Bartolomeo Bezzi e il Leonardo Bazzaro, sia per la scelta dei soggetti quasi sempre Veneziani, sia specialmente per il colore — che, in fatto di pittura, forma sempre uno dei connotati più caratteristici e marcati.

I pittori Lombardi formano una fitta schiera di valorosi. Naturalmente sotto la qualifica col-

lettiva di Lombardi s'intendono anche quei pittori che ormai sono diventati tali per dimora e per elezione. Quando dico i Lombardi intendo riferirmi, non tanto al luogo di nascita, quanto a quel complesso di caratteri per cui prendono una data impronta speciale, e si schierano, per così dire, sotto una data bandiera.

Per mostrare come sia forte e valorosa questa schiera, basterà citare i nomi di Carcano, di Segantini, di De Albertis, di Luigi Stefani, di Gignous, di Mosè Bianchi, di Pompeo Mariani... e di tanti altri che sarebbe troppo lungo enumerare.

E son tanti che mi è impossibile dire diffusamente di tutti — e devo limitarmi a rilevare certi caratteri speciali, qualche esemplare del proprio genere, qualche singolarità.

Fra i quadri che attirano l'attenzione, noterò quello intitolato: *Lagrimae* del Mentessi: il soggetto di questo quadro è un po' vago e indefinito, ma è tale che desta in chi lo guarda una profonda impressione. — Siamo nell'ora fosca del crepuscolo serale, tra la luce che sfuma e il buio che comincia a calare: — ma quella incertezza di atmosfera — magistralmente resa, e che si accompagna alla indeterminatezza del soggetto — vi mette nell'anima un senso di in-

definita tristezza che spiega il titolo del quadro e ne forma il vero argomento: — onde è che per influenza di suggestione questo quadro sta al pari dell'altro che ho già citato del Rotta: *Mura abbandonate.*

Del Longoni merita pure un cenno il quadro intitolato: *Riflessioni d'un affamato.* È un ragazzo lacero e smunto, che, coi piedi nella neve e nel fango, sta contemplando, attraverso un'invetriata, un signore ed una signora che pranzano allegramente nel salotto di un *restaurant.* — Così del Carcano dirò soltanto che i suoi paesaggi sono veramente magistrali, benchè abbiano il difetto di rassomigliarsi troppo fra loro, e benchè talvolta vi manchi il soffio della vita vissuta. Il migliore dei quadri esposti è quello che rappresenta la pianura lombarda, quadro che fu del resto già esposto e premiato a Parigi, a Berlino e a Chicago.

Del De Albertis noterò una scena di caccia in Brughiera, assai ariosa ed animata, sebbene, come al solito, dalla tinta un po' grigia. Il De Albertis è diventato da qualche tempo il pittore dei cavalli: — ha con questo generoso animale delle dimestichezze ad altri non consentite, per cui nessuno lo uguaglia nel ri-

produrne, non solo le forme, ma gli istinti, il carattere, e direi quasi le passioni.

Diffatti il cavallo è il protagonista di tutti e tre i quadri che espone — compreso il ritratto di un conte a cavallo.

Mosè Bianchi, il vecchio artista che raccolse tanta fama sul proprio nome, ha un quadro: *Prima del duello,* che fu premiato con uno dei premî Principe Umberto, — premio che sollevò vivacissime e giustificate discussioni — del quale quadro avrò occasione di parlare quando dirò dei premî.

Fra i Lombardi che sono sempre sulla breccia e tengono alto l'onore dell'arte segnalo in primissima riga il Bertini. Dovrei dire *il commendatore e professor Bertini,* ma mi parrebbe di impicciolire l'artista eminente. Il Bertini ha alle Esposizioni tre di quei magistrali ritratti che gli valsero tanta e così meritata fama di ritrattista insuperabile, nei quali ritratti non sai se più ammirare la fedeltà della rassomiglianza, della espressione, o la robustezza e la vivacità del colorito, e quel complesso di toni e di sapiente disposizione, percui i suoi ritratti appaiono così pieni di vita e di carattere.

Il Bertini ha pure esposto il suo famoso quadro: *Francesco Guardi che vende i suoi pic-*

coli quadri al caffè in Piazza San Marco a Venezia. Questo dipinto è cosi noto dappertutto — anche per le riproduzioni che se ne son fatte — che non è il caso di riparlarne qui estesamente. È un vero capo d'opera per lo studio dei costumi, per la riproduzione arguta e geniale della vita Veneziana sulla fine del secolo scorso, per la espressione dei volti, per la efficacia dei movimenti.

Fra i Lombardi meno noti, ma pure meritevoli di menzione, registro il Bosís, bergamasco, che ha degli studî pregevoli nei quali dimostra ottime attitudini pittoriche, e così il Carozzi Giuseppe di Milano che espone quattro dipinti di paese, resi con molta vivacità di colore e con molto effetto. Fra questi, una *Nevicata in montagna* che produce viva impressione per l'evidenza dell'effetto: — noto infine una *Fattucchiera* del Bersani Stefano di Melegnano dipinta con certi tocchi così vigorosi, che in essa la pittura assume quasi il rilievo e la evidenza della scultura.

Non mancano del resto le stravaganze — effetto inevitabile di quell'affannosa ricerca del nuovo che ho segnalato come una malattia delle arti figurative — come la loro *crittogama,* la loro *peronospora.*

Ho detto più sopra che questa ricerca muove da punti diversi, e prende strade diverse. Diffatti vi è chi insegue quella fata morgana — che gli sfugge sempre davanti, quando crede di afferrarla — per le vie intellettuali del simbolismo — vi è invece chi cerca la novità in combinazioni strane della tecnica, movendo alla scoperta dell'ignoto. Ora questi due generi di tentativi si dividono in due categorie di aberrazioni: quella degli artisti d'ingegno, e quella degli artisti... dell'altra specie.

Di questi ultimi non mette conto di occuparsi: — si guardano le loro impotenti eccentricità — si ride — e si passa oltre.

Non è così delle altre, perchè c'è sempre qualche cosa da studiare anche nelle aberrazioni degli uomini d'ingegno. Di queste abbiamo due splendidi esemplari che meritano di essere segnalati.

Il primo è un quadro del Segantini intitolato: *Per le cattive madri (Nirvana).* Davanti a questo quadro stranissimo moltissimi visitatori si sono fermati atteggiandosi a punto interrogativo.

E diffatti, anche ad una persona colta, riesce difficile sciogliere l'enigma del titolo, e più ancora, quello della pittura — e il com-

prendere il simbolo, l'allegoria del quadro. È una immensa pianura di ghiaccio, dalla quale spunta fuori lo scheletro di un albero; ad un ramo di questo albero è appesa per le chiome una donna semi-nuda: la estremità di questo ramo si trasforma nella testa di un bimbo che le addenta una mammella — in lontananza altri alberi, altre donne: — insomma la stessa scena, lo stesso supplizio che si ripete all'infinito e si perde nella lontananza.

Il quadro è di grandissimo effetto, perchè la immensità del ghiaccio è resa all'occhio così evidente che quasi si *sente,* se mi è concesso usar questa frase.

Ma ciò che riesce incomprensibile al pubblico è il concetto che il pittore ha voluto esprimere. Che quello sia il supplizio di una madre cattiva lo si capisce solo perchè è il titolo che usa la cortesia di dirlo al volgo profano — ma è certo che se il quadro fosse stato esposto senza titolo, nessuno sarebbe riescito a comprendere di che si trattasse, ed il quadro sarebbe restato un geroglifico pittorico, decifrabile solo da chi lo ha ideato.

Ora a me sembra che si possa fare da un artista valoroso come il Segantini dell' arte vera, bella e grande, senza ricorrere a simili

astruserie allegoriche e simboliche. E il Segantini dovrebbe saperlo perchè egli stesso ci fornisce la prova della nostra asserzione nella raccolta de' suoi lavori che già figurarono in altre Esposizioni — raccolta che ora si ammira in una sala del Castello, per cui fa parte interessante delle Esposizioni.

È bensì vero che, se in quella raccolta non si trovano astruserie simboliche sul genere del quadro *Nirvana,* il Catalogo che la presenta al publico, è illustrato da alcune considerazioni del Segantini stesso sull'arte, che gareggiano per complicata oscurità di pensiero con quel suo gran quadro — sebbene anche in queste, attraverso alle dense nebbie delle indeterminatezze, delle eccentricità, delle frasi fatte, traluca di tanto in tanto un raggio di ingegno forte e reale.

Nell'altro genere, — in quello delle aberrazioni tecniche — una delle più rimarchevoli — che fino ad un certo punto s'impone per serietà e sincerità di convinzione — è quella della pittura che si basa sulla divisione prismatica dei colori.

Questi *divisionisti* i quali vogliono lasciare all'occhio di chi guarda la cura di completare i loro quadri rispetto ai colori, formano ora un gruppo che ha a capo il Previati, il

quale conquistò la notorietà più che col suo bel quadro *Antonio Sciesa,* con l'altro la *Maternità,* che tre anni or sono all'Esposizione di Brera sollevò gli entusiasmi degli uni e le violente censure degli altri.

Intorno a lui stanno il Morbelli, il Cairati, il Pellizza, il Nomellimi e qualche altro. Sarebbe assurdo il negare il talento artistico di questi pittori — uno dei quali giovanissimo, il Pellizza, ha in questa Esposizione un quadro *Sul fenile,* che è per espressione e per disegno una forte e sicura opera d'arte : — un prete che va a dare l'estrema unzione ad un contadino morente sopra un fenile. — Nè certo la *Madonna* esposta dal Previati — malgrado quella tinta che non è tinta, quella forma che non è forma, e la mancanza, ad arte voluta, del carattere sacro — consente che un visitatore colto ed intelligente le passi davanti distratto, o la contempli indifferente. Ma appunto per ciò è maggiormente a deplorarsi che artisti giovani e d'ingegno reale si perdano dietro queste fantasticherie coloriste con le quali ricordano troppo quello stravagante pittore di un romanzo di Anton Giulio Barrili — *La Dama di Picche* — il quale affermava essere il giallo il colore fondamentale della

natura, e perciò dipingeva tutti i suoi quadri a base di giallo. Qui in vero abbiamo anche l'azzurro ed il rosso, ma in sostanza la teoria è sempre quella.

Anche Segantini, Longoni ed altri accettano in massima questa teoria, ma non la applicano che in parte, e senza certe brutalità: — essi l'attenuano — l'ammorbidiscono, cercando di estrarne solo quel tanto di buono e di utile che essa può dare all'arte.

Ma quando è applicata con abuso, con esagerazione del sistema, rivela con questi conati — convien dirlo, — più la impotenza dell'artista, che un vivo sentimento di originalità.

Si ha un bel dire — come affermò qualche critico, ammiratore di quel genere di novità a proposito del quadro *Maternità* del Previati — si ha bel dire che questo artista non cura che il pensiero e il sentimento del suo soggetto, e che perciò non solo non si preoccupa punto di soddisfare alle esigenze della tecnica, alle cui regole i novatori del giorno dànno il nome di convenzionalismi, ma non si cura neppure della riproduzione fedele del mondo esteriore.

Se credono con queste asserzioni di esaltare l'artista, quei suoi ammiratori che le met-

tono innanzi, s'ingannano a partito, perchè sopra tutte le cavillose teorie e la fraseologia di una falsa e decadente modernità, sta questa massima eterna — che non può cangiare per mutarsi di tempi e di tendenze, per succedersi di nuovi convenzionalismi, coi quali si sostituiscono ai vecchi — ed è che in pittura il pensiero e il sentimento non si possono manifestare facendo astrazione dal mondo reale, dal vero materiale; e che chi tenta di riescirvi con artificiosità faticosamente cercate e imperfettamente trovate, si accinge all'opera vana di Sisifo — (che mi si perdoni per carità il paragone mitologico) — e sarà schiacciato sotto il sasso che non riescirà mai a spingere sino al vertice della montagna.

Non posso chiudere questa relazione sulla Esposizione di pittura senza accennare ad altre opere d'arte, le quali pur non avendo la pretesa di segnare nuovi indirizzi hanno però in sè stesse un reale valore.

Citerò fra queste le tele vivaci dei meridionali Altamura e Mancini, i magnifici ritratti del Tallone e del Grosso, i quadri, pre-

gevoli per delicatezza di colorito, dei Toscani, Fattori e Faldi, e quelli del Delleani e del Formis, e parecchi altri che — senza la ricerca di astruserie o di nuovi coloriti — dipingono come si dipingeva una volta, quando non si pensava a svolgere nei quadri dei concetti più o meno filosofici, sociali o simbolici, o a fare coi colori degli esperimenti da prestigiatori.

I lavori di quei distinti artisti — assieme a quelli dei quali mi sono occupato più sopra e ad altri di minor pregio, ma non senza qualche merito artistico, che ommetto di citare per brevità — formano un complesso di studî serî, di operosità assidua e feconda, di progresso costante, che dà valore ed importanza a questa Esposizione, compensando largamente delle molte stravaganze e delle ridicole ingenuità, introdottesi in essa furtivamente, con la folla dei quadri, che, facendo ressa all'ingresso, impedì ad un serio controllo l'adempimento del dovere che gli incombeva di non lasciarli passare.

E vengo alla questione dei premî — questione assai delicata in sè stessa, e resa scot-

tante dalle polemiche che ha suscitato, ma su cui procurerò d'informare la Eccellenza Vostra senza abbruciarmi le dita al fuoco delle personalità.

L'Accademia di Brera, rendendo triennali le sue consuete Esposizioni annuali di Belle Arti e accumulando così in una sola Esposizione i premî delle tre annate, fu ispirata dal lodevole proposito di accrescerne la importanza creando — col maggior lasso di tempo, e col maggiore numero di premî — un più forte incentivo agli artisti, e così migliorare, pur accrescendola, la produzione artistica.

La prima Mostra triennale del 1891 parve provare la bontà e la opportunità di questa innovazione. Non ardirei affermare che, allo stringere delle somme, si potrà dire altrettanto della Esposizione presente — la quale lascierà dietro di sè il dubbio che la produzione artistica — (continuo a valermi dell'arido linguaggio della statistica) — coll'aumentare di quantità, non siasi in proporzione migliorata di qualità; e che l'accresciuta produzione abbia contribuito a rendere più difficile, più contrastata, più contrastabile, l'aggiudicazione dei premî — anche pel cozzo delle opposte tendenze, dei diversi tentativi ch'essa creava, e

delle perplessità e disparità di impressioni e di giudizî che provocava — cozzo che diventava più aspro in ragione del più vasto campo che gli si apriva dinanzi.

E diffatti si pensi! La Mostra Milanese di quest'anno comprende, come ho detto 1313 opere di pittura ad olio, all'acquarello, a tempera, a pastello; di scultura in marmo, gesso, terra cotta, bronzo, avorio, legno, oltre le medaglie, le opere di cesello, i lavori d'incisione.

I premi da conferirsi erano i seguenti:

Tre premi Principe Umberto di L. 4000 ciascuno, per tre opere di pittura o scultura, ritenute le più commendevoli fra le esposte.

Tre premi Saverio Fumagalli pure di L. 4000 ciascuno, da conferirsi, primo: alla scultura, — secondo, alla pittura di figura (religiosa, storica, di genere, ritratto) — terzo, alla pittura di paese, marina, prospettiva, animali, fiori, ecc.

Due premi Antonio Gavazzi di L. 4000 ciascuno per due opere di pittura rappresentanti un soggetto storico, esposte da artisti usciti nell'ultimo quinquennio dall'Accademia di Brera.

Tre premi di fondazione Tantardini di L. 2000 ciascuno, da assegnarsi — da una Commis-

sione nominata dal Consiglio Comunale di Milano — ad opere di scultura, secondo le norme e le disposizioni del concorso bandito dal Municipio.

Prima di formarmi un'opinione raccogliendo le mie impressioni e quelle del pubblico sui premi di questi quattro Concorsi, mi sono fatto un dovere di procurarmi e di esaminare le relazioni con le quali furono conferiti.

Mi pareva che queste relazioni, le quali emanavano da Commissioni formate in grande maggioranza di artisti distinti, dovessero particolarmente interessare la E. V. inquantochè mi aspettava di trovare in esse amplamente ed autorevolmente discussi i criterî artistici che avevano determinato le varie scelte; e venendo esse da Commissioni così competenti, mi riprometteva di vedere in esse svolte alte questioni d'arte ed espressi giudizî che potessero illuminare i profani — e servirmi da faro.

Mi pareva quindi ben naturale che all'E. V. stesse a cuore di conoscere il parere di sì eminenti uomini sull'indirizzo e sulle varie tendenze dell'arte.

Disgraziatamente a questa speranza mi convenne di rinunziare.

Eppure io ho sempre pensato che queste relazioni dovrebbero avere una grande importanza nelle Esposizioni, ove — come in questa di Milano — siano banditi concorsi di qualche serietà ed entità.

Ora, ecco Eccellenza, ciò che ci dicono queste relazioni.

La Commissione pel premio *Principe Umberto*, era composta dei seguenti artisti: Giuseppe Bertini, presidente — Pietro Rouvier — Roberto Fontana — Luigi Secchi — Enrico Butti — Uberto Dell'Orto — Antonio Del Zotto — Francesco Confalonieri — Davide Calandra, relatore – tutti artisti di grande merito e di grande fama, cominciando dal presidente Bertini, uno dei pochi superstiti della grande arte. Questi nomi illustri, accrebbero in me l'aspettativa e conseguentemente anche la delusione — perchè — ahimè — la loro relazione non è nulla più di un arido processo verbale; e manca affatto di ogni considerazione di ordine artistico sui criterî dai quali fu determinata la scelta.

Essa ci apprende soltanto — ciò che del resto non è senza qualche significato e va-

lore — che la Commissione fin da principio procedette ad un esame delle opere esposte per formarsene un criterio generale; che dopo parecchi esami e contro-esami, restarono in nota solo sedici dipinti e due sculture; e che finalmente, dopo parecchie votazioni di esito incerto e dubbio, rimasero in prima linea le tre opere premiate; e cioè: *Prima del Duello* di Mosè Bianchi — *Fuoco spento,* di Bressanin e *Prima tappa,* di Danielli.

È da notarsi però che queste tre opere furono giudicate le più commendevoli, non a maggioranza di voti, ma a *parità;* e che fu il voto del presidente a far pendere la bilancia in favore dei premiati.

Che tale sia stato il parere di metà della Commissione, non c'è nulla a ridire: si può non essere pienamente d'accordo con la conclusione a cui essa è arrivata, ma si deve rispettarla. Forse però la si rispetterebbe di più, se la Commissione avesse comunicato al pubblico *i criterî generali*, che si è formata con quell'*esame generale* dell'Esposizione, quali furono i sedici dipinti e le due sculture delle quali ha fatto il salvataggio dal naufragio delle altre, e le ragioni per le quali metà della Commissione fu di un parere e metà dell'altro.

Ma di tutto ciò non si trova traccia alcuna nel processo verbale, che tien luogo di Relazione.

E qui noto per incidenza, e per alcune deduzioni che mi riservo di fare prima di chiudere questo cenno, come su nove membri di questa Commissione cinque appartengano al numero degli *espositori*.

Nè in migliori condizioni ci troviamo nella Relazione pel premio Gavazzi, premio riservato a giovani esciti dall'Accademia di Brera nell'ultimo quinquennio.

La Commissione si componeva dei cinque pittori: Ernesto Fontana, Pietro Bouvier, Francesco Didioni, Adolfo Feragutti, Amerigo Cagnoni.

I concorrenti ai premi furono *cinque;* di queste cinque opere la Commissione ne scartò una; delle altre furono premiate a maggioranza di voti: *Canova che modella la Maddalena,* di Achille Beltrame, e gli *Accidiosi,* scena del *Purgatorio,* Canto IV, di Alcide Campestrini. E la Relazione, che si spiccia in poche righe, non dice altro. Anche qui nessuna considerazione d'arte — che sarebbe stata tanto più opportuna ed utile, in quanto che poteva essere efficace ammaestramento ai giovani con-

correnti — anche qui nessuna spiegazione sui criterî della scelta.

E anche qui tre espositori su cinque giudici.

Pel concorso Fumagalli le Commissioni erano due; una per la scultura, una per la pittura — ed è giusto che sia così — come sarebbe giusto che tutti i concorsi fossero, come questo, distinti fra i due rami delle arti figurative — e ciascuno avesse — come qui — giudici e premi speciali, perchè non so davvero capire con quali criterî, si possa dare un giudizio comparativo tra un quadro e una statua — ond'è che nelle Commissioni miste di pittori e scultori, i criterî diversi finiscono sempre a transazioni e a compensazioni che nuociono all'arte.

La Commissione per la scultura era composta degli artisti scultori : Alberto Biganzoli, presidente, *Bazzaro, Danielli,* Alberto Confalonieri, Zacconi, Secchi, Pogliaghi, Alberti, e Villa, relatore — cinque espositori, due dei quali premiati in altri concorsi — il Danielli ed il Bazzaro: — altra circostanza su cui mi riserbo di ritornare.

La Commissione per la pittura si componeva degli artisti : Mosè Bianchi, Luigi Bianchi, Leonardo Bazzaro, Leopoldo Burlando,

Luigi Cavenaghi, Filippo Carcano, Carlo Ferrario, Lodovico Pogliaghi, Vespasiano Bignami — anche qui quattro espositori, uno dei quali premiato — il Mosè Bianchi.

Abbiamo quindi due Relazioni, una per la scultura ed un'altra per la pittura — e sta bene.

La Commissione per la scultura c'informa che tenne parecchie sedute, che le discussioni furono lunghissime ed animate, e che il premio venne aggiudicato all'opera *Prime nebbie,* di Orazio Grossoni: e, per sola illustrazione del giudizio, aggiunge che nella maggior parte delle opere, riconobbe *un merito commendevolissimo,* ma non si cura neppure di spiegarci, se questo giudizio molto sintetico, si riferisca a tutte le opere di scultura esposte, o solo a quelle prese in esame: ma quanto a considerazioni d'ordine generale o speciale, quanto a criterî critici sulle opere concorrenti e sulle premiate... silenzio assoluto.

Per la pittura c'è — diremo così — *un po' più di luce.* — I concorrenti al premio Fumagalli per la pittura di figura, furono *trentadue* con *trentanove* opere; delle quali le più resistenti alla critica furono diciotto; e la Relazione, con una sincerità molto ingenua, ci fa

sapere, *che sarebbe difficile riferire con esattezza gli apprezzamenti che guidarono la Commissione in questa scelta.*

Procedendo poi darwinianamente, per selezione, la Commissione si fermò su due quadri e cioè: sul quadro di Giuseppe Pellizza *Sul fienile,* di cui feci già un cenno — e sul *Nerone ed Agrippina,* di Antonio Rizzi: il primo dei quali, quello del Pellizza, appartiene — come ho detto — al genere della pittura prismatica.

Il curioso si è che dalla Relazione risulterebbe come dei due quadri il più bello sia quello del Pellizza, ragione per cui... essa premiò gli altri due.

Diffatti a proposito del quadro di Pellizza, nella Relazione si legge: « La coscienziosa « opera del Pellizza in cortese e vivace di« battito, venne difesa con calore e combat« tuta con rispetto. Parve alla minoranza che « la finezza del disegno, l'intensità della co« lorazione, ancorchè spinta e monotona, la « naturalezza delle espressioni e il sentimento « umano della scena dovessero far prevalere « questa piccola tela, su quelle grandiose dei « due competitori, perchè in essa era *conden« sata un'arte più vitale, più consentanea allo*

« *spirito moderno* » — l'arte quindi più, dirò così, *premiabile*... ma non premiata.

E sia pure — queste sono opinioni, ma perchè la Relazione si apre così soltanto per il dipinto del Pellizza e rimane muta sull'altro al quale concesse il premio?

Per la pittura di paese, marina, prospettiva, ecc., concorsero trentatre pittori con quarant'otto opere, delle quali trenta soltanto furono prese in considerazione dalla Commissione, che dopo molte discussioni assegnò il premio al dipinto di Ferruccio Scattola di Venezia, *Interno di San Marco.* — E qui — meno male! — essa ce ne dice il perchè; perchè lo « trova opera di colorista singolare in cui la pro-« fondità dell'osservazione è sostenuta da una « tecnica robusta, accurata, ma senza stenti, « da vero pittore: — e in cui il problema ot-« tico è completamente risolto, e le poche de-« bolezze non offendono l'armonico insieme « di questa bella pittura d'ambiente. »

Resta da spiegarsi che cosa intenda la Commissione per *profondità di osservazione*, perchè davvero non so come possa entrarci la osservazione profonda in un quadro che riproduce l'*interno* di una chiesa — a meno che, non si sia adoperata quella frase, per

segnalare una osservazione *materiale,* la quale in tal caso potrebbe essere *giusta,* ma non *profonda.*

Da questo breve esame delle succitate Relazioni sui tre Concorsi dell'Accademia di Brera, risulta chiaro, che dal punto di vista artistico non hanno quel valore che sarebbe desiderabile.

Molte cose belle e buone, molte osservazioni acute e fine, molte idee ardite e originali, saranno certo state portate nella discussione, vagliate, concretate — ma peccato che invano se ne cerchi il più piccolo riflesso nelle Relazioni stesse.

Oltre a ciò, prendendo in esame la formazione delle Commissioni giudicatrici, si potrebbero fare altre considerazioni di vario genere, forse troppo delicate. Mi limiterò ad esprimere una mia idea: che non vorrei fossero chiamati a farne parte artisti espositori, e specialmente che un artista giudicato da una Commissione facesse parte di un'altra giudicatrice: e ciò per ragioni di correttezza, facili a comprendersi.

Non vorrei inoltre che fossero composte soltanto di artisti: bramerei vi entrasse qualche letterato, qualche critico di indiscutibile

competenza ed autorità in cose d'arte, e soprattutto qualche rappresentante del pubblico, colto ed intelligente.

Diffatti, perchè questi Concorsi possano avere un valore reale, oltre a quello materiale dei premî, è necessario interessarvi di più il pubblico, e non farne una specie di affare di famiglia da combinarsi e regolarsi fra artisti ed espositori, e ciò onde togliere il dubbio che si crei nell'aggiudicazione una specie d'equilibrio, di guisa che le Commissioni suddette vengano in ultima analisi a funzionare come *stanze di compensazione* artistica; il che non è certo bene per l'arte.

Vengo ora al premio Tantardini, la cui fondazione dipende dal Municipio, al quale spetta la nomina della Commissione.

E qui la Commissione è formata con criterî diversi, e, a mio avviso, molto più giusti.

Diffatti quest'anno si componeva così: Sindaco Vigoni, presidente, Luca Beltrami, Luigi Secchi, Enrico Butti, Alberto Castelbarco-Albani e Gerolamo Sala, relatore; ed ecco in essa appagato uno dei miei voti, perchè quel tal pubblico — il cui giudizio, le cui impressioni devono formare pure uno dei criterî principali per l'aggiudicazione dei premî — vi era rap-

presentato dal Sindaco Vigoni e dai signori Castelbarco-Albani e Sala — nonchè da Luca Beltrami, architetto, che, sebbene artista vero, non appartiene, nè ai pittori, nè agli scultori.

La Relazione comincia facendoci sapere che al Concorso si presentarono ventiquattro scultori, con trentacinque opere, — che la relazione, con bizzarra licenza di linguaggio, chiama *cose d'arte* — delle quali la Commissione prescelse dodici « pur riconoscendo in parecchie « altre, pregi non piccoli di invenzione, o di « sentimento, o di fattura. »

Fra queste dodici la Commissione unanime destinò il premio alle tre opere seguenti :

Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, di Carlo Abate ; *Statua funeraria in marmo,* di Ernesto Bazzaro ; *Sospiro dell'anima,* di Antonio Carminati.

La Relazione però — mi affretto a riconoscerlo — non si è limitata a riferire il verdetto, ma ha voluto anche motivarlo, spiegarlo.

Anzitutto essa ha preso per norma due criterî d'indole generale, che trovo logici e giusti. Parve cioè alla Commissione « che difetti an- « che non lievi dovuti a quelle baldanze, che « sono il felice retaggio dei giovani, non potes-

« sero bastare per escludere dal premio opere
« nelle quali splendessero le prime fiamme di
« un vero ingegno. »

Le parve inoltre che fosse a premiarsi, non già il valore sinteticamente considerato, di un artista; sibbene quello di una determinata sua opera; cioè che « nel caso di più *cose d'arte*
« messe innanzi dal medesimo autore, dovesse
« ciascuna giudicarsi in sè stessa, senza ri-
« guardo al coefficiente di merito rappresen-
« tato dalle altre. »

Perfettamente d'accordo.

Delle tre opere prescelte al premio ecco ciò che dice la Relazione:

« Piacquero nel *Panem nostrum quotidianum*
« la efficace semplicità del concetto, il caldo
« sentimento che vi è infuso, il fare largo e
« sciolto della esecuzione: veramente felice
« la disposizione di questo gruppo in cui le
« linee girano con rara spontaneità. Nella
« figura principale, la modellatura è solida ed
« insieme elegante. Quella della bambina, per
« contro, meritava un più accurato studio; la
« scioltezza vi rasenta troppo da vicino la
« trascuraggine, ma corre nell'insieme un gran
« fervore di vita; nel volto del padre, tutto
« coperto dalle mani di lui, si sente il pianto. »

E questa è diffatti l'impressione che quel gruppo desta nei visitatori, e ch'io divisi con loro.

« *La statua funeraria in marmo* — segue « la relazione — malgrado talune parti in-« compiute, e malgrado una troppo aperta ri-« cerca di atteggiamenti michelangioleschi, « sembrò rivelare nell'autore, una così avven-« turata tempra di artista, così robuste penne « per levarsi alle regioni dell'arte grande, da « conquistarle subito il suffragio unanime della « Commissione. »

La motivazione è un po' vaga ed astratta — ma c'è.

La statua rappresenta una donna triste e tristamente pensosa, sul cui volto si legge il dolore della perdita recente di una cara persona a cui si rivolgono i suoi ricordi. Ma la figura, più che michelangiolesca, mi parve un po' grossolana, e tale che fa un certo contrasto con la poetica idealità della fisonomia.

Anche qui poi, devo notare una contraddizione in cui sarebbe caduta la Commissione.

Diffatti la Relazione loda moltissimo l'altra statua in bronzo dello stesso Bazzaro, *Esaurimento,* di cui ho già parlato, e in questa trova *maggiore la determinatezza del pensiero*

e quella della esecuzione. Oh! perchè allora le ha preferito la *Statua funeraria?* — La Relazione non ce lo spiega.

L'altro lavoro premiato, è la statua del Carminati: *Sospiro dell'anima* — un sospiro in marmo — certo cosa difficilissima a rendersi.

Ecco ciò che dice su questo lavoro la Relazione: « Nella statua che, da una celebre ode « del Giusti, si intitola *Sospiro dell'anima,* qual« che evidente e non lieve difetto di propor« zioni, e la sprezzatura soverchia della ese« cuzione d'insieme, non vincono i molti e « forti pregi. Nel viso, trattato con arte vi« gorosa e fine, è una singolare intensità di « espressione. Codesto viso, e la movenza « tutta slanciata e sospesa, e, a così dire, aerea « della figura, rendono mirabilmente la sete « d'ideale, la nostalgia dell'infinito che trabοc« cano dai versi cui lo scultore ha voluto ispi« rarsi. »

Si può non concordare totalmente con questi tre giudizî; ma ad ogni modo sono giudizî schietti, coscienziosi, che la Commissione non ha voluto avviluppare di mistero, come fecero le altre — il che viene a suffragare la mia opinione sulla convenienza d'introdurre nelle Commissioni aggiudicatrici, chi possa rap-

presentare le impressioni e le opinioni del pubblico.

Noto pure con compiacenza che in questa Relazione si trova quel giudizio d'ordine generale sulla Mostra di Scultura, che manca completamente nelle altre.

E questo giudizio concorda così singolarmente con talune osservazioni, da me esposte nelle pagine precedenti, che mi piace di riportarlo integralmente. Esso è breve, ma completo. — Eccolo:

« Non mancano cose da lodare o tentativi
« da incoraggiare anco in opere di altri con-
« correnti, delle quali tornerebbe impossibile
« trattar partitamente qui. In generale, nel
« concorso nostro, e più nell'intera Mostra di
« Scultura gli artisti palesarono una inclina-
« zione nuova a cogliere gli aspetti più tristi
« e più sconsolati della vita, a cercar quasi
« esclusivamente l'ispirazione loro nei più cupi
« drammi della miseria, della malattia, della
« fame. Una simile tendenza in parte sorge
« spontanea dalle condizioni presenti dello spi-
« rito pubblico; in parte, secondo suole ac-
« cadere, mira ad acconciarvisi. Ad ogni modo,
« poichè è tendenza che s'accorda male col-
« l'interesse materiale degli artisti, non può

« considerarsi se non come un indirizzo d'arte
« affatto disinteressato e sincero: e cioè, come
« un fenomeno spirituale degnissimo di rispetto
« e di studio. »

Considerazioni queste giustissime, e che dànno alla Relazione pel Concorso Tantardini, uno speciale valore artistico di gran lunga superiore alle altre Relazioni succitate, le quali, vantando continuamente le lunghissime e animate discussioni, si guardano bene dall'ammettere il *vulgus profanum,* alle sacerdotali confidenze di queste discussioni.

Ed ora, per esaurire la questione dei premî non posso tacere che i verdetti delle varie Commissioni sollevarono aspre censure e vive recriminazioni da parte degli artisti — e una certa sorpresa nel pubblico.

Quanto alle prime non c'è da meravigliarsene. — Chi non sa che non c'è esempio di concorso qualsiasi che non abbia sollevato le recriminazioni e le proteste di quelli che vi parteciparono aspirando al premio, e che non furono presi in considerazione? Ciò è umano; non c'è artista che nell'intimo suo, quando

è a tu per tu con sè stesso, non si dica con la maggior convinzione del mondo che l'opera propria è la migliore di tutte, e che sono ben corti d'intelletto e pervertiti di gusto quei disgraziati giudici, i quali non la giudicarono un capolavoro.

Mi ricordo di un egregio autore, il quale proclamava un suo e mio amico, come il più autorevole e competente dei critici... sino al giorno in cui si conobbe l'esito di un concorso a cui quell'autore prendeva parte e di cui quell'amico era giudice, il quale autore, quando ne conobbe l'esito, che gli assegnava il secondo premio invece del primo — a cui credeva di aver sacrosanto diritto — stampò un articolo di fuoco per proclamare... l'assoluta incompetenza di quell'*autorevole* critico.

Ma queste considerazioni — sulle quali si potrebbe basare, volendo, una specie di psicologia dei concorsi artistici in genere — non tolgono alla pubblica opinione il diritto di giudicare il giudizio ed i giudici, specialmente quando il giudizio non riesca conforme alle previsioni ed alla aspettativa generale, come avvenne pei premî di questo anno.

L'impressione generale è stata, come ho detto, di sorpresa, e le scelte fatte dalla Com-

missione furono vivacemente commentate — perchè la pubblica opinione nella maggioranza, anche sbollite le prime impressioni, persiste nell'affermare che realmente nella Mostra di quest'anno abbondavano i quadri che più giustamente di *Fuoco spento*, di *Prima del duello*, di *Nerone e Agrippina*, di *Interno di San Marco*, del *Canova che modella la Maddalena*, degli *Accidiosi*, ecc., rappresentano un pensiero forte, ardito, vivamente sentito, vivamente reso.

Le maggiori censure si raccolsero sul premio conferito al quadro *Prima del duello*, di Mosè Bianchi. Parve che si abbia voluto premiare più l'artista che l'opera — il che non sarebbe nello spirito, nè nella lettera della istituzione — premiarlo più per i suoi quadri passati, che per questo suo nuovo.

Prima del duello, rappresenta il momento in cui un cavaliere del secolo scorso sta per avviarsi coi suoi padrini ad un duello. All'ultimo momento, un pensiero, un ricordo, gli attraversa la mente, gli turba il cuore; cosicchè sente il bisogno di correre al tavolo e di scrivere affrettatamente, convulsamente una riga, una parola — forse un voto, forse un addio, — ad una persona cara, alla moglie, all'amante, ai figliuoli.

Il pittore lo rappresenta nel momento in cui, seduto a mezzo, tenendo in mano le tre spade — il che, tra parentesi, è contro tutte le consuetudini della cavalleria — sta scrivendo quella parola.

I due padrini lo attendono sull'uscio, immobili, — troppo immobili forse.

La figura del gentiluomo che va a battersi è disegnata e colorita da maestro. — Non si è Mosè Bianchi per nulla.

Ma la maggior parte dei visitatori ha cercato invano sul volto di quel gentiluomo un riflesso del pensiero che lo trattenne, della parola che scrive su quel foglio di carta — un guizzo del sentimento che in quel punto lo domina. — Scrive un'ultima volontà? — O manda un ultimo saluto a qualcuno? — Quell'uomo — si disse — scrive, non pensa — non sente — il suo atteggiamento, un po' artificioso e contorto, lascia scorgere solo la fretta, non la emozione.

Le due figure dei padrini parvero ai più, scialbe, fredde, e per giunta così indifferenti alla commozione del loro *primo,* da escludere che quel gentiluomo li abbia scelti fra i proprî amici — fu detto persino che paiono, anzichè due padrini, due staffieri in attesa del padrone,

anche per la identità del loro vestito che può parere una uniforme od una livrea — e che sono entrambi così attaccati alla tela da far temere che al momento di muoversi per accompagnare il loro *primo,* non riusciranno a staccarsene.

Non amo in fatto d'arte, riferendo il giudizio altrui, nascondere il mio dietro di quello, e quindi aggiungerò che le mie impressioni si trovano in gran parte concordi con quelle del pubblico.

Del *Fuoco spento* di Bressanin ho parlato più sopra: dirò solo che in questo caso le impressioni del pubblico non furono diverse dalle mie.

Dell'*Interno di San Marco* dello Scattola fu detto giustamente che è uno studio diligente, un componimento scolastico corretto, senza errori, ma senza pensiero — e nulla più; e che il *Nerone ed Agrippina* del Rizzi non rimedia alla convenzionalità del soggetto con una esecuzione vigorosa e animata. Il convenzionalismo toglie al quadro la espressione completamente.

Meno infelici furono giudicate le scelte nella scultura, perchè tanto la *Prima tappa* del Danielli, quanto le *Prime nebbie* e il *Sospiro del-*

l'anima e il *Panem nostrum* e la *Statua funeraria* ad una buona esecuzione plastica, uniscono la espressione di un pensiero vivo, evidente.

Dei due dipinti premiati col premio Gavazzi il migliore per vigore ed efficacia di esecuzione è senza dubbio il secondo: *Gli accidiosi*. Le figure sono dipinte con sufficiente robustezza, quantunque il colore mi sembri un po' freddo, così da diffondere un'intonazione fredda a tutto il quadro, poco rispondente alla realtà fisica del luogo dove il sommo poeta ha collocato la scena.

Del resto ciò che dissi per la scultura dantesca, vale anche per la pittura, benchè siano in questa minori le difficoltà da superare.

Resta sempre quella gravissima di rendere il pensiero dantesco con la efficacia, scultoria e insieme pittorica, con cui la esprime Dante nel suo poema; e forse se il quadro pare alquanto freddo, è appunto per lo squilibrio di calorico fra la pittura e la poesia.

L'altro quadro premiato: *Canova che modella la Maddalena*, ha molti difetti di fattura. La posa del grande scultore è comple-

tamente convenzionale, e l'espressione del suo volto è piuttosto quella di un uomo di Stato, il quale mediti i destini della patria, che quella di un artista in atto di esaminare il lavoro a cui sta attendendo. Vi è poi troppo affastellamento, poco spazio, poca aria, e le figure hanno scarso risalto, così che paiono vestiti vuoti.

La rispettabilità e la competenza delle egregie persone che compongono la Commissione escludono ogni sospetto ch'esse abbiano subìto nel loro giudizio l'influenza di simpatie o di antipatie scolastiche, che abbiano lasciato parlare troppo forte il loro gusto personale.

Certo avranno obbedito a criterî rigorosamente e severamente artistici: — sebbene abbiano avuto il torto di non farli conoscere — ma chi non sa che in fatto di opere d'arte, e di arte che si dirige al pubblico, i criterî artistici non ponno essere i soli elementi per giudicare il loro valore?

Quante non furono le opere in musica il cui merito — indiscutibile dal lato del contrappunto, dell'armonia, della scienza musicale procurò loro le lodi degli eruditi che le proclamarono inappuntabili, mentre il pubblico non si acconciò ad accettarle?

Il risultato di questi Concorsi, non dissi-

mile da quello di molti concorsi precedenti, può ſorse dimostrare la necessità, o per lo meno la convenienza di una riforma tale che tolga l'adito ad una parte di queste recriminazioni, e dia tranquillità agli artisti che a queste Mostre concorrono.

A me non ispetta ora di studiare quali potrebbero essere queste riforme: ciò esorbiterebbe dal mio còmpito. Ho accennato più sopra a qualche desiderio in proposito espresso dal pubblico. — Ma questo è forse un quesito che, nell'interesse generale dell'arte, meriterebbe di esser discusso dal rinnovato e ringiovanito Consiglio Superiore delle Belle Arti.

Aggiungerò che ho udito in questi giorni, e da artisti e dal pubblico, mettere innanzi e ſare argomento di esame anche un'altra idea — quella che i premî vengano assegnati dagli artisti espositori con votazione a scheda segreta, sopprimendo in tal modo le Commissioni aggiudicatrici.

Certo questa proposta — così, com'è ſormulata, — presenta molte difficoltà e molti pericoli — fra gli altri quello che ciascun artista voti per sè, e che finiscano forse per trionſare, nella inevitabile dispersione dei voti, i concorrenti che destano le minori invidie, le

minori gelosie, i quali non sarebbero certo i più valorosi; tuttavia parmi che questa proposta meriti di essere studiata, e per questo ho voluto accennarla.

Certo però la più saggia ed opportuna riforma in materia di Esposizioni di Belle Arti, consisterebbe anzi tutto in una maggiore severità da parte della Commissione di accettazione — severità che mirerebbe — e forse anche riuscirebbe — allo scopo di diradare le file, non solo degli espositori, ma anche degli artisti, allontanando dall'arte tutte le mediocrità, le insufficienze, le impotenze, che fanno ingombro, folla, e spesso sbarrano la via agli artisti di vaglia.

Ma sopratutto e più di tutto converrebbe modificare l'indirizzo e l'organismo anche delle Esposizioni di Belle Arti.

Così come sono istituite vanno perdendo di importanza e di valore nel concetto del pubblico, il quale si abitua a considerarle come semplici passatempi : — nè l'unirle ad altre Esposizioni, nelle quali prevale il concetto del divertimento — come si è fatto quest'anno — giova a rialzarne la dignità, e a far sì ch'esse s'impongano all'attenzione e al rispetto del pubblico.

Quali possano essere queste riforme io non ho nè autorità, nè competenza per giudicare. Forse la idea a cui s'ispira la Esposizione di Venezia del 1895, può segnare una via. Comunque sia, se la loro necessità e convenienza entrassero nella convinzione del pubblico e in quella di V. E., un gran passo si sarebbe fatto per iscoprirle e per attuarle.

Che se il complesso di queste mie riflessioni sulla Esposizione di Milano — di cui pure riconobbi gl'incontestabili pregi e la reale importanza artistica — paresse troppo severo, valgano ad attenuare il rimprovero il grande amore per l'arte che me le ha ispirate, e la loro sincerità.

ESPOSIZIONE FOTOGRAFICA

Dopo la Mostra di Belle Arti, e prima di passare a quella dell'Arte Teatrale, parmi cosa logica il fare una breve sosta nella Esposizione Fotografica.

La fotografia oggi ha fatto così meravigliosi progressi che, malgrado si serva di processi esclusivamente tecnici e scientifici, e quindi l'intelletto, la fantasia, il sentimento — che sono le scaturigini dell'arte — abbiano poco o nessun valore nei suoi procedimenti, pure, per gli effetti che ottiene, per certe ricerche e squisitezze di gradazioni e di sfumature, è diventata una formidabile concorrente della pittura.

Il Lipmann e i Lumières hanno poi risolto un

problema difficilissimo e di una importanza capitale, tale appunto da portare la fotografia al livello stesso dell'arte — quello cioè della riproduzione fotografica dei colori. Ormai quindi il pittore deve lottare col fotografo, non solo nel campo artistico, ma altresì nel campo commerciale. È bensì vero che, per compenso, la fotografia è ormai diventata un'efficace ed utilissima ausiliaria della pittura, così che oggi molti pittori si servono abilmente della macchina fotografica prima di prendere in mano il pennello. È col sussidio della macchina fotografica che si ottiene la esattezza rigorosa di certi piani, di certe prospettive, di certi scorci, e si evitano quindi errori di disegno, nei quali altrimenti potrebbe cadere il pittore — e così nei ritratti, pei quali, la fotografia dà la esattezza della forma, a cui l'arte infonde poi la vita e la espressione.

Non è certo qui il luogo di estendersi sui nuovi trovati della fotografia, ma ad ogni modo mi sia lecito affermare che la chimica e la fisica hanno dato alla fotografia mezzi di azione di una grande potenza, ed hanno fatto del fotografo il più curioso e geniale amalgama di artista e di scienziato, permettendogli di ottenere certe sfumature così delicate, certe

morbidezze così squisite, certe varietà di toni così gradevoli da produrre risultati artistici che veramente sorprendono.

La prima Mostra fotografica internazionale che abbia avuto luogo in Italia, fu a Firenze nel 1887: — questa di Milano, pure internazionale, è quindi la seconda.

Essa si divide in tre sezioni: Fotografi professionisti (artistica, tecnica, scientifica) — Fotografi dilettanti (id. id.) — Tecnica e industriale (produttori, applicazioni, ritocchi, scientifica).

Dire a quali e a quante applicazioni svariatissime e tutte della maggiore utilità, pratica — industriale, scientifica e artistica — si presti la fotografia, parmi quasi superfluo. Se ne servono gli astronomi per la compilazione di carte del cielo: i geografi militari per rilievi fotografici; con la fotografia fu studiato e misurato il volo degli uccelli, e così le traiettorie dei proiettili; la fotografia ha servito e serve alla fisiologia, alla patologia, all'antropologia criminale, all'antropometria; con essa si ottenne persino la riproduzione dei paesaggi con tutti i loro colori naturali. Così, accanto alla fotografia, sorsero molte altre invenzioni che sono derivazioni di essa: la fototipografia,

la fotoplastografia, la fotocolografia, la fotogliptografia, — tutti insomma quei mezzi artificiali per cogliere e riprodurre il vero, che hanno per base la luce.

L'arte — (ormai convien chiamarla così) — che è ad un tempo scienza ed industria, della fotografia, ha fatto anche in Italia progressi rapidissimi e straordinarî; e qui nella Mostra di Milano, accanto agli espositori esteri, figurano degnamente ed onorevolmente molti Italiani, e non solo tra i fotografi professionisti, ma anche fra i fotografi dilettanti, che hanno esposti lavori magistrali in paesaggi, ritratti, gruppi, stereoscopie, platinotipie, fotominiature, fotoincisioni, istantanee, ingrandimenti, fotografie al lampo di magnesio, effetti di scariche elettriche.

Conviene per dovere di giustizia riconoscere che gran parte del merito di tanto progresso spetta — quanto all'Italia — al Circolo Fotografico Lombardo, il quale ha dato allo studio della fotografia un grandissimo impulso, ed è diventato in tale materia una vera ed importantissima scuola.

Gli espositori sono così numerosi che soltanto per citare i migliori dovrei fare un lungo ed arido elenco, oppure uno studio assai dif-

fuso e particolareggiato. Ma, nè una cosa nè l'altra entra nella natura di questa relazione: mi limiterò quindi anche in questo caso ad un riassunto di impressioni e di osservazioni.

Nella Esposizione Fotografica figurano *istantanee* di corse di cavalli, di corse ciclistiche, di partite di bocce, nelle quali par di vedere le figure muoversi, parlare, gestire — tanto appaiono animate, espressive, vive — vi sono ritratti meravigliosi per rilievo, per sfumature, per morbidezza e pastosità — vi sono paesaggi che si possono chiamare veri quadri, come certe riproduzioni di vedute del Parco di Monza, finissime, delicate, ombreggiate così da parere quasi miniature squisite.

Vi si vedono, riprodotti con grande evidenza, i ghiacciaj delle Alpi — vi sono vedute di mare — vi sono riproduzioni di avvenimenti storici contemporanei, come il Conclave che elesse Leone XIII e le feste per le nozze d'argento dei nostri Sovrani — e vedute del Cairo, dell'America — e meravigliose riproduzioni di quadri celebri, di monumenti antichi, ecc., ecc.

Ma, ripeto, è assolutamente superfluo che io mi fermi ai particolari, perchè neppure con un'analisi minuta, credo possibile dare un'idea dei progressi raggiunti dalla fotografia, la quale

oggi è diventata una grande arte scientifica, o se si vuol meglio una vera scienza artistica.

Avrei solo una osservazione da fare che si riferisce ad una lacuna da me e da molti notata in questa bella e vera Esposizione — lacuna che mi pare evidente.

La presente Mostra di fotografia, è riuscitissima in quanto ci dice, nel modo più completo ed esauriente, tutto quello che la fotografia *è*. *Quello che è,* qui c'è tutto: — ma la Mostra non ci dice — con un confronto che sarebbe riuscito utilissimo, interessantissimo, e onorevole per la fotografia, che ha così rapidamente progredito — ciò che essa fu, e la strada percorsa per essere ciò che è.

Voglio dire con ciò che manca qui una sezione, che chiamerei storica, nella quale il pubblico potesse rendersi conto dell'evoluzione che ha fatto la fotografia, seguendo e marcando passo per passo tutti i progressi, tutti i perfezionamenti da essa raggiunti.

Ebbi già a notare anche altrove simili lacune, le quali non saprei perchè non siano state avvertite subito dai diversi Comitati ordinatori delle singole Esposizioni, mentre era facilissimo il riempiere alcune di esse — come per esempio questa della Mostra di fotografia.

Vi sono mostre speciali — sia di arte, che d'industria — le quali non possono essere complete, nè dare tutto l'insegnamento che da esse si potrebbe attendere, se vi manca la parte storica, ch'è appunto quella dalla quale scaturisce l'insegnamento.

Ad esempio nel caso attuale, una raccolta, la più completa che fosse possibile, di quegli *Albums* di vecchie fotografie che si trovano in tutte le buone famiglie borghesi, potrebbe avere un valore non conosciuto, nè intuito oggi, per chi si occupa, ad esempio, di storia del costume, oltre ad un interesse di viva curiosità.

Quei vecchi ritratti, ingialliti dal tempo, a chi li guardasse e li esaminasse con una certa, direi quasi, filosofia, svolgerebbero dinanzi agli occhi la storia di mezzo secolo, in fatto di costumi — pettinature, cappelli, scialli, vestiti, crinoline, pose, atteggiamenti, tutto rivivrebbe, e ci si presenterebbe davanti con un significato, con una espressione, con un valore affatto speciale.

Con una raccolta di simili *Albums,* di simili fotografie, c'è da fare uno studio interessantissimo — la esumazione di un mezzo secolo, di due, di tre generazioni, che uscirebbero vive da quei vecchi cartoncini.

Ora una sezione che mostrasse tutto lo sviluppo preso poco a poco dalla fotografia, cominciando dalle prime *Daguerrotipie,* sino ad oggi, non solo avrebbe avuto un valore storico ed artistico, ma sarebbe riescita dilettevole e interessantissima per la massa del pubblico.

Tra quelle fotografie scialbe e fredde nelle quali le figure si presentano istecchite o in pose che ora paiono ridicole, e le *istantanee* della giornata sino alla cronofotografia — che è l'arte di fare delle fotografie di uno stesso soggetto ad intervalli minimi, in modo da riprodurre tutta la linea e tutte le fasi, pressochè impercettibili, di un movimento, di un gesto — c'è di mezzo un abisso, che per lo studioso, ed anche per l'artista, sarebbe utile il poter colmare.

Questa è a mio avviso la lacuna che trovai nella Mostra di fotografia, la quale in tutto il resto può dirsi perfetta.

Ed ora passiamo alla Mostra d'arte teatrale.

ESPOSIZIONE DI ARTE TEATRALE

Nella *Guida Ufficiale delle Esposizioni Riunite* a proposito della Mostra d'arte teatrale è detto — certo con più semplicità che eleganza — così :

« Molte industrie nazionali devono la loro « esistenza al teatro, e molto della sua fama « artistica deve ad esso l'Italia. Una Esposi- « zione di quanto al teatro si riferisce non « poteva aver sede più naturale della nostra « Nazione, e specialmente di Milano, dove au- « tori ed artisti convengono numerosissimi, ed « in cui le manifestazioni dell'ingegno, hanno « quasi sempre il loro battesimo.

« Mettere quindi in evidenza il valore del- « l'arte nostra, creatrice e rappresentativa,

« agevolare l'espansione dell'industrie nazio-
« nali attinenti al teatro, furono gli scopi coi
« quali è sorta l'attuale Mostra. »

Come si vede, non c'è nulla di più facile di mettere insieme un vastissimo programma in poche parole; ma nulla di più facile e di più logico del dubbio che i programmi fatti in tal guisa non siano stati abbastanza maturati, e compresi in tutta la loro importanza ed estensione da coloro stessi che li bandirono. E il dimostrarlo sarà tutt'altro che difficile.

La Mostra d'arte teatrale, secondo il programma, si divide in tre sezioni:

Parte Industriale — *Parte Illustrativa* — *Parte Esecutiva.*

La *Parte Industriale* si suddivide in sei categorie:

1° *Costruzioni teatrali;*
2° *Allestimenti scenici;*
3° *Palco-scenici;*
4° *Marionette e burattini;*
5° *Istrumenti;*
6° *Edizioni musicali e drammatiche.*

A dir vero il carattere industriale non risulta troppo chiaro in tutte queste sei categorie, poichè sotto le loro denominazioni, oltre

chè la parte industriale, si può comprendere anche la parte artistica — la quale in alcune di quelle categorie è così unita alla parte industriale che non si può separarla.

I palco-scenici (che a dir vero dovrebbero essere compresi nella categoria delle *costruzioni teatrali,* delle quali sono indispensabile compimento — e non formare una categoria da sè) i palco-scenici, dico, e gli allestimenti scenici, non hanno in sè stessi valore neppure industriale, se non sono considerati in relazione all'arte cui sono destinati, e di cui devono naturalmente seguire, uniformandovisi, tutti gli svolgimenti.

E ciò è tanto vero che Wagner ha sentito il bisogno di farsi costruire un Teatro apposito per le sue opere, e che il *Parsifal* non si potè sin ora rappresentare che a Beyreuth per questione appunto di palco-scenico e di allestimento scenico.

Le stesse edizioni musicali e drammatiche (le quali ultime del resto non si trovano che nel programma), appartengono all'arte teatrale anzichè all'industria, o, se si vuole, all'arte tipografica — se non in quanto l'elemento artistico vi si fonda dentro così da formarne un tutto complesso.

La *Parte illustrativa,* che in una Esposizione di questo genere dovrebbe avere il maggiore sviluppo, non ha in questa che due sole Categorie, ed anche esse molto vaghe nel concetto, molto incomplete nell'attuazione. Eccole:

1° *Letteratura musicale e drammatica* — (anche qui la drammatica non fa in realtà, neppure la parte modesta della comparsa — ma quella fantastica dell'*araba fenice*);

2° *Ricordi di maestri, autori, cantanti, ed attori antichi e moderni.*

Questa parte illustrativa è nello stesso programma stranamente limitata. Con quelle due categorie si va molto per le spiccie. E fossero almeno state svolte completamente!

Per illustrare un'Arte così complessa e così varia come la Teatrale, non basta certo esporre alcuni autografi — per quanto preziosi — ed alcuni ritratti — senza che, questa esposizione sia almeno coordinata ad un periodo storico dell'Arte stessa.

Raccogliete ed esponete i ritratti dei maestri italiani da Cimarosa a Verdi — e avrete già fatto conoscere al visitatore, direi quasi personalmente, in effigie, un periodo storico e glorioso dell'arte musicale italiana. Ma alcuni ritratti isolati, senza nesso, non possono dare

all'arte che una illustrazione assai scarsa e molto limitata.

La *Parte esecutiva* non ha sezioni, e — quel che è peggio — non fece all'Esposizione che una rapida apparizione... — e sparì.

La *Guida* dice bensì, che « essa si svilupperà in concerti, in conferenze, in esecuzioni musicali e coreografiche, in rappresentazioni drammatiche, in concorsi di Corpi corali, di Società mandolinistiche e chitarristiche, ecc. »

Si può discutere se questa specie di *Olla podrida,* questo centone di generi così diversi e di esecuzioni per la loro natura così disparate, risponda alla importanza ed al carattere di serietà che deve avere la parte esecutiva di una Esposizione d'Arte Teatrale: — ed è lecito dubitarne.

Non si pensò che l'Arte Teatrale non si *espone* realmente che in un modo solo — *eseguendola.* Non si pensò che si trattava di *esporre le esecuzioni teatrali italiane* ai visitatori anche stranieri — e che però bisognava andare assai guardinghi nella scelta delle *esecuzioni da esporsi* — e quindi era indispensabile comporre in precedenza un programma logico e artisticamente eccletico, un programma in cui

si svolgessero nella esecuzione i varî generi delle due arti teatrali.

E poichè si fondava con grande *réclame* e grande apparato, un teatro apposito per tali esecuzioni, e poichè si volle che questo teatro avesse tutta la imponenza classica greca, non si pensò ad assicurarsi che esso rispondesse alle varie esigenze delle rappresentazioni e dei concerti illustrativi dell'arte teatrale che si diceva di volervi dare — rappresentazioni nelle quali si avrebbe dovuto in certo modo svolgere la storia dell'arte teatrale in tutti i suoi rami, eseguendo lavori classici, antichi e moderni.

E poichè si aveva avuto l'opportuna idea delle conferenze illustrative — bisognava coltivarla, bisognava tracciarne il programma, determinando i periodi dell'arte, le scuole, gli autori, gli artisti, alla cui illustrazione fossero consacrate — scegliere i conferenzieri, e preparare nel teatro stesso l'ambiente adatto.

Invece non solo non si fece nulla di tutto ciò, ma non si eseguì nemmeno quel programma che riferii più sopra, il quale, per quanto confuso e indeterminato, era almeno *qualche cosa*.

Non si fece nulla, o ben poco — in parte perchè non si è *potuto*, ma in parte anche perchè non si è *voluto*.

Non si è *potuto,* perchè quando il Teatro Pompeiano — che doveva essere il *clou* dell'Esposizione fu costruito — si accorsero che non vi si potevano dare rappresentazioni nè musicali, nè drammatiche, e nemmeno concerti — per questione di sonorità, di acustica, di visuale — che il suo palcoscenico non aveva neppure lo sfondo occorrente per grandi spettacoli coreografici — per quanto da ultimo vi si sieno dati il *Rolla* e il *Pietro Micca* — *a scartamento ridotto* — con la complicità inesplicabile dello stesso Manzotti.

Erano realmente tutte insuperabili queste difficoltà, — che del resto eran tutte prevedibili e quindi evitabili?

Non posso crederlo, quando penso che in una piccola città della Francia — Orange — che ha un antico Teatro greco, fu possibile nello scorso luglio, rappresentare l'*Antigone* di Eschilo, e l'*Edipo Re* di Sofocle, cogli artisti della *Comédie française,* e con intelligente cura di riproduzione storica — quando ricordo che la piccola città di Vicenza, poco dopo il 1850 — allorchè cominciò in Italia la fioritura dei Congressi — che allora si dicevano *degli scienziati*, e non erano così frequenti, così rumorosi, così festaiuoli, e così sterili come

ai dì nostri, perchè servivano potentemente a stabilire e a tener viva una comunanza di idee, di sentimenti e di aspirazioni patriottiche fra gli italiani ansiosi di crearsi una patria libera e indipendente — quando ricordo, dico — che allora a quel teatro Olimpico in occasione di uno di quei Congressi, si potè rappresentare con Gustavo Modena e coi suoi artisti, appunto l'*Edipo Re* — lavoro che in quell'ambiente ebbe straordinario successo — quando penso e ricordo tutto ciò, non posso ammettere che qualche cosa di simile, qualcuna di queste rappresentazioni, non sarebbe stato possibile organizzare al Teatro Pompeiano per poco che si avesse *voluto* — e che a queste rappresentazioni quel Teatro non avrebbe potuto fornire un ambiente adatto storicamente ed artisticamente.

Il *Teatro Pompeiano* fu inaugurato con una breve serie di concerti Wagneriani — tanto per cominciare, in fatto di *Esposizioni Esecutive*, di là dove si avrebbe dovuto finire — concerti che ebbero un grande successo, e giovarono, se non ad altro, a dimostrare che la intelligenza della musica wagneriana e la simpatia per essa vanno sempre più estendendosi in Italia, senza che per questo si can-

cellino o illanguidiscano l'affetto vivissimo, e il gusto per l'arte nazionale; — e ciò specialmente perchè da qualche anno la propaganda wagneriana ha smesso le sue esagerazioni e le sue violenze, adottando la teoria così umana del *vivere e lasciar vivere;* e quindi anche l'opposizione a questa scuola straniera, ha perduto gran parte della sua violenza, della sua asprezza.

Diffatti si comincia a comprendere che si può ammirare Wagner senza esaltarsi sino al feticismo, senza arrivare all'apoteosi, e sopratutto senza demolire i grandi maestri italiani e senza spingere i nostri nuovi maestri alle imitazioni di Wagner, a *snazionalizzarsi,* e a dimenticare questa verità, che l'arte in genere — e la musicale più specialmente — deve anzi tutto rispondere al carattere, alla fisonomia, all'indole del paese dove nasce e si sviluppa, e da cui derivano le reciproche ed immutabili simpatie, e che l'opporsi a queste leggi di simpatia è vano tentativo, perchè l'arte — anche se si riesce a deviarla a forza dalle sue fonti — per impulso naturale ad esse ritornerebbe.

Perdoni, Eccellenza, la digressione — che del resto non è interamente fuori di posto

riferendosi ad una delle grandi scuole moderne, *esposta*, come si doveva, *con la esecuzione.*

Ritorno al Teatro Pompeiano.

A quanto si dice non sono i progetti grandiosi e artistici per utilizzare questo Teatro che sieno mancati — ma anche in questo caso le preoccupazioni sparagnine della così detta amministrazione economica prevalsero nel Comitato, e soffocarono le aspirazioni artistiche.

Si volle sfruttare il Teatro, non per l'arte, non per l'Esposizione, ma per assicurare la riescita economica della intrapresa; e quindi lo si concesse in appalto alla speculazione privata, la quale, naturalmente, mirò a trarne ciò che spendeva seralmente per esercitarlo; e quindi non si lasciò vincere da scrupoli artistici, ma con grande disinvoltura ne tramutò il vasto recinto — ingombrandolo di tavolini, di fumo, di chiasso — in uno dei più rumorosi e vulgari *cafés chantants,* allestendovi spettacoli di *operette,* di *varietà,* di *acrobatismi,* di *trasformazioni a vista,* di *canzonette,* di *can-can* — di tutti insomma quei trattenimenti che son fatti davvero a bella posta per correggere, per rialzare il gusto del pubblico e per richiamarlo agli alti ideali dell'arte.

Ed ecco come si è riesciti a l *esporre* — col concorso assiduo, vario, del publico a quel genere di spettacoli — la decadenza del gusto teatrale in Italia.

Per arrivare a questo bel risultato non valeva la pena di aspirare — come si è detto e ripetuto — a concentrare in quel Teatro, qualche cosa di altamente intellettuale, di elevato in linea di cultura e di buon gusto — non valeva la pena di bandire un solenne concorso di architettura, nè di scegliere un progetto di tanto pregio e valore com'è quello del Broggi.

Perchè — come ho già detto nell'introduzione di questa relazione — il Teatro Pompeiano in sè stesso, come edifizio, è una delle parti più riescite della Esposizione.

È veramente il Teatro greco — il che non vuol dire che chi lo ideò e costrusse sia caduto in qualche errore storico architettonico, essendo notorio che Pompei era città più greca che latina e di civiltà e costumi affatto ellenici.

Linee classiche e colori vivaci — ecco lo spettacolo che offre nel suo complesso il *Teatro Pompeiano* all'occhio del visitatore della Esposizione.

Il Teatro è a semicerchio e a gradinate circondato da 54 colonne di stile jonico — può contenere circa 2000 persone — il palcoscenico ha 16 metri di boccascena e 17 di profondità, coi servizî ed i camerini ai due lati.

Mancata affatto la parte esecutiva, l'Esposizione teatrale ha smarrito il suo miglior modo di estrinsecarsi e quindi gran parte della sua ragione di essere e del suo scopo — o almeno di uno dei due scopi che si proponeva — lo *scopo artistico.*

Restò quindi prevalente lo *scopo industriale.* E da questo lato — se si volle dimostrare che l'arte teatrale è largamente produttiva, non solo nel campo intellettuale, ma anche nel campo economico — che i grandi teatri, come la Scala — nei quali la democrazia declamatrice si ostina a non vedere che un divertimento delle classi ricche — di cui le classi diseredate concorrono a pagare le spese — è invece fonte di lavoro e di lucro alle classi operaie — che molte industrie vivono del teatro e fan vivere pel teatro migliaia di operai — che la vita nazionale e la vita cit-

tadina traggono dal Teatro gran parte del
sangue che le rende fiorenti — se lo scopo
dei promotori e degli organizzatori fu di ve-
nire alla dimostrazione pratica di queste ve-
rità, mettendo materialmente sotto agli occhi
dei visitatori i campioni di quelle industrie —
certo in gran parte lo scopo fu raggiunto.

Otto o nove anni or sono, discutendosi al
Consiglio Comunale di Milano la questione della
dote della Scala, ed essendosi messo innanzi da-
gli oppositori il solito argomento della spesa *vo-
luttuaria* e di lusso, sorse a difendere la sov-
venzione uno degli uomini più competenti,
Giulio Ricordi, mente pratica di industriale ed
intelligenza geniale di artista, il quale con elo-
quenza convinta, con argomentazioni incon-
futabili, mise in luce come la sovvenzione man-
tenuta alla Scala, facesse vivere una grande
quantità di industrie che si imperniano tutte
alla vita artistica di Milano ed hanno per la
popolazione che lavora una importanza gran-
dissima.

Qui alla Mostra di Arte Teatrale si vede
materialmente documentata la verità di quelle
affermazioni, e si può formarsi una idea delle
svariatissime industrie alle quali dà alimento
l'arte della scena.

Vi sono le industrie d'ordine generale, e quelle speciali, che tutte insieme rappresentano un complesso cospicuo di attività, di intelligenza, di lavoro e di produzione — dalle numerosissime fabbriche di pianoforti, organi, *harmoniums,* a quelle di tutti gli altri strumenti a fiato e a corda — dagli stabilimenti dove si preparano e si *confezionano* i costumi scenici, a tutti gl'infiniti laboratorî che servono a fabbricare, a produrre tutto ciò che occorre per la scena. E quando si rifletta a qual grado di perfezione, di precisione sia arrivato oggi l'allestimento scenico in tutti i teatri, è facile comprendere che per ottenerlo bisogna ricorrere a grande quantità d'arti, di mestieri e d'industrie artistiche; e mettere in opera la attività di una quantità grandissima di operai.

Segnalo questo risultato alla E. V. perchè si convinca che se verranno tempi migliori — (e che debbano venire nutriamo grandissima fede) — i quali consentano al governo di esaudire i fervidi voti, che di tanto in tanto si innalzano sino a lui dai cultori dell'arte teatrale, e di volgere anche ad essa le sue provvide cure — mantenendo una promessa che il sentimento nazionale pose sulle labbra del nostro Re in un memorabile discorso della Corona —

quelle cure non saranno infeconde, nè improduttive pel bene generale del paese.

Del resto anche questa dimostrazione dell'importanza industriale dell'arte teatrale, si sarebbe potuto rendere più completa e più evidente. Il visitatore intelligente percorrendo la sezione industriale di questa Esposizione sente, immagina, intuisce ciò che gli si vuol dimostrare, ma quando nella *Mostra Collettiva* (che si chiamò così, perchè a formarla concorrono appunto molte delle industrie teatrali) si ferma davanti all'ultima scena dell'*Otello*, o a quella del secondo atto della *Manon Lescaut*, ma non guarda, non ammira — come in teatro — che il complesso, senza rendersi esatto conto che ad ottenere quel complesso occorrano sei o sette industrie — (quella dello scenografo, del vestiarista, dell'attrezzista, ecc., ecc.) — e non ne trae quindi la conclusione a cui vorrebbe condurlo la Mostra.

Io credo che a documentare la importanza economica ed industriale dell' arte teatrale, avrebbe bastato aggiungere una sezione che io chiamerei *statistica* — nella quale mediante grandi quadri e prospetti o tabelle, si avrebbe potuto dare un elenco completo delle industrie che in Italia traggono la loro esistenza e la loro

ragione di essere dal teatro — nei quali quadri fosse registrato il numero degli operai che vi si impiegano, del capitale che rappresentano, della produzione che dànno, del movimento d'affari che creano, ecc. — ed era cosa che avrebbe potuto farsi anche in un tempo relativamente breve.

Così invece la parte industriale dell'arte teatrale è un po' troppo abbandonata a sè stessa, il suo valore sfugge ai più ed ha evidenza e significato solo per quelli che la sanno intendere ed apprezzare.

In questa Mostra, ad esempio, sono numerose e ricchissime le vetrine degli istrumenti musicali; ebbene, chi si ferma davanti a quelle vetrine, ammira o può ammirare — sopratutto se intelligente conoscitore — la eleganza e la bellezza degli istrumenti — ma dal complesso della vetrina, ove essi risplendono, non può valutare l'importanza, apprezzare il valore della industria che li crea — mentre una tabella dimostrativa, unita alla vetrina, nella quale tabella fossero raccolti tutti i dati relativi a quella industria, che ha un forte movimento di esportazione — perchè le trombe e i tromboni, ecc. del Pelitti, vanno per tutto il mondo — e sostiene con vantaggio la concorrenza

all'industrie straniere — quella tabella avrebbe molto giovato per lo scopo che i promotori si proponevano.

Ho accennato alle *Mostre collettive* che sono una specialità, una curiosità di questa Esposizione — non una novità, perchè furono per la prima volta ideate ed eseguite alla Mostra Teatrale di Vienna. — Spiego in che consistano.

Queste Mostre rappresentano tanti piccoli palcoscenici in altrettante camere oscure, sui quali palcoscenici si vedono riprodotte alcune fra le scene più conosciute di opere teatrali più o meno in voga — ad esempio — oltre quelle due che citai più sopra — una della *Semiramide*, una della *Gioconda*, una dell'*Asrael*, una del *Cristoforo Colombo*, una del *Mefistofele*, una del *Falstaff*, ecc., ecc.

Mentre i padiglioncini, o meglio le nicchie, dove quelle *Mostre* sono collocate, rimangono tenute all'oscuro, i palcoscenici sono vivamente illuminati.

È difficile comprendere con esattezza quale sia il vantaggio, l'effetto utile di queste *Mostre Collettive*. Dal punto di vista artistico esse sono tutto ciò che si possa immaginare di più freddo, di più insignificante. Come ho detto

più sopra non raggiungono lo scopo industriale collettivo che si proponevano, e ad uno scopo artistico certo non possono aspirare.

Il significato, l'espressione complessa che gli ideatori e organizzatori di queste Mostre vollero imprimere loro, sfuggono completamente, e al visitatore non rimane altra impressione che quella di curiosità e di sorpresa da principio, ma che poi si converte in disgusto.

Forse nuoce all'effetto che si poteva ripromettersene, la angustia dello spazio, e quindi la mancanza delle distanze e delle proporzioni. Si sa che per le scene di teatro bisogna lasciare la dovuta parte anche alla illusione ottica, tolta la quale, tutto si riduce ad una poco artistica realtà.

Anche i modelli di teatri, di palcoscenici, di apparecchi per riscaldamento e per illuminazione, di pavimentazione, di salvataggio per i casi d'incendio, di applicazioni varie in amianto, mancano dello sviluppo necessario per essere compresi ed apprezzati in tutta la loro importanza pratica.

I teatrini e modellini di palcoscenici esposti in questa Mostra, sono di proporzioni troppo lillipuziane, perchè al pubblico possano dare una idea diversa da quella di giuocatoli. Il

meccanismo di palcoscenico per un grande teatro è complicatissimo, sia sotto che sopra la scena, ed è assolutamente impossibile riescire a farlo comprendere nelle proporzioni di un teatrino da bimbi per marionette. Questi modelli quindi di palcoscenici, come quelli esposti dalla Ditta Ricordi e quelli della Ditta Carozzi, del Sormani, del Broggi, e quelli del Roullier — non rivelano tutta la loro importanza che all'occhio del pratico, cioè di chi li ha già studiati e li conosce.

Forse sarebbe stato utile provvedimento il valersi di una di quelle tante aree che il Comitato utilizzò per le concessioni lucrative a *buvettes*, a *restaurants*, a chioschi per vendite, onde erigere sopra di essa un palcoscenico modello, fatto con tutte le esigenze moderne, ed in proporzioni abbastanza vaste, perchè il visitatore vi potesse entrare, esaminarlo in tutte le sue parti, e formarsene quindi un'idea chiara ed esatta.

Nella parte delle costruzioni teatrali si trovano alcune cose notevoli e degne di menzione, come, ad esempio, i diversi sistemi di applicazione dell'amianto per la sicurezza dei teatri, onde rendere al *minimum* le probabilità d'incendio — sistemi esposti dalla Ditta Beuder e Mar-

tiny — e i progetti dell'Ing. Aureliano Betti, per due importantissime innovazioni: cioè la vôlta mobile del teatro e l'inalzamento della platea a livello del palcoscenico mediante forza idraulica. Queste due innovazioni furono già ideate da altri, e in qualche teatro se n'è tentata l'applicazione, ma non se ne ebbero risultati tali da incoraggiarne l'adozione. I sistemi ideati dall'Ing. Betti, mirano a risolvere molte delle difficoltà che quelle applicazioni incontrarono.

La vôlta mobile, pei teatri diurni e notturni, anzichè essere applicata al disopra della copertura in cristalli, ne è collocata al disotto, ed è combinata in modo che non solo vi aderisca perfettamente, ma crei anzi con la copertura in cristalli una specie di cassa d'aria che accresca e migliori la sonorità del teatro.

Con questo sistema si raggiunge il vantaggio estetico, che, chiusa la parte superiore del teatro con la vôlta mobile, il soffitto rimane di un pezzo solo. Quanto all'inalzamento della platea a livello del palcoscenico, l'inventore afferma che col suo sistema si può ottenerlo in un quarto d'ora di tempo, e con l'opera di un uomo solo.

Copiosa e veramente rimarchevole è la collezione degli istrumenti musicali; alla quale ho già accennato di volo. Vi sono vetrine davanti alle quali non è possibile passare senza fermarsi ad ammirarle — fra le quali notevoli quelle degli istrumenti a fiato, molti dei quali assolutamente nuovi, che rivelano uno studio costante dei fabbricatori per perfezionare il loro lavoro, e nello stesso tempo dànno una idea della straordinaria importanza che sempre più vanno prendendo le orchestre, le quali negli ultimi anni si sono arricchite di nuovi strumenti o di nuove applicazioni degli antichi. Pianoforti, organi, *harmoniums* sono anche oggi in Italia una produzione artistica importantissima, che può competere onorevolmente con le più stimate produzioni straniere. I pianoforti delle fabbriche Sala, Daverio, Narcini, Mola, Colombo, Brizzi e Nicolai, Perotti, Mattarello, Roescler — gli *harmoniums* delle Ditte Tubi, Garatti, Pozzi, Cornelio — gli organi delle Ditte Mola, Tamburini e Miglionesi, Marelli, Gnoratti, Vegezzi, ecc., ecc. dimostrano, anche a chi non sia conoscitore profondo, i notevolissimi progressi ottenuti dai nostri fabbricatori, molti dei quali sono ormai, favorevolmente conosciuti ed apprezzati anche all'estero.

Così pure in fatto di violini se ne ammirano di pregevoli, sia per eleganza di forma, che per bontà di fattura delle Ditte Puppati, Degani, Marchetti, Celani, Sgarbi, ecc. — fabbriche che tengono alta l'antica riputazione italiana degli Stradivari.

Notevole è anche la Mostra della parte scenografica assai bene rappresentata in diverse forme — vale a dire tanto nelle *Mostre collettive* che in Mostre speciali, dagli espositori Ferrario, Zuccoli, Zuccarelli, Hoenstein, Rovescalli, Invernizzi, Broggi, Songa, Sala, Fanfani, Bertini, Bezzi e Carissimi, Soardi, Coppi, ecc.

Ma ciò che più richiama l'attenzione dei visitatori sono le Mostre delle due cospicue Case editrici che si contendono il dominio dell'arte musicale nel mondo — la Casa Ricordi e la Casa Sonzogno.

È troppo grande l'importanza di queste due *illustri rivali* — e troppo forte l'influenza che esercitano in diversa guisa, e con diverse e spesso opposte tendenze, sul movimento arti-

stico del paese, perchè io possa chiudere la mia relazione su questa *Esposizione teatrale* — la quale ha così stretta connessione con le condizioni dell'arte musicale in Italia — senza fermarmi a segnalare alla E. V. i caratteri speciali che le distinguono, e quelli dell'antagonismo — spesso acre ed aspro — in cui sono impegnate.

La Casa Ricordi è giustamente altera della sua antica nobiltà artistica, e di quelle tradizioni editoriali, severe, austere che ormai sono passate attraverso a tre generazioni, conservando intatto il loro carattere appunto di severità e di austerità — tradizioni che ormai sono come lo stemma gentilizio della famiglia e della Casa — dalle quali può essere stata vincolata talvolta all'Editore la libertà di movimento sino a farla parere lenta e tarda — (mentre era forse soltanto ritrosa e sdegnosa) — nell'ansante rincorsa della moderna concorrenza, avvezza ormai a farsi largo a furia di gomiti e di spintoni — tradizioni infine sulle quali — e se ne vanta con legittimo orgoglio — non ha mai transatto.

Basta dare una scorsa agli autografi da essa esposti per accertarsi che tutta la storia musicale di questo secolo, sino agli ultimi anni, si accentra negli archivî e nelle memorie di

Casa Ricordi, ed assume un carattere speciale di artistica e cordiale intimità pei rapporti schiettamente e fraternamente espansivi che legarono i nostri più acclamati maestri di questo secolo — da Rossini e Bellini in poi — prima al *sor Giovanni,* poi al *sor Tito,* nei quali sempre trovarono fraternità di aiuti e di consigli — rapporti che ora si riproducono nell'amicizia calda e schietta che corre tra i Maestri dei nostri tempi — da Ponchielli e Verdi a Puccini — e il capo dell'attuale Casa, il comm. Giulio.

È da questa Casa che uscirono tutte le più importanti opere di quel meraviglioso artista che è Giuseppe Verdi — lunga e gloriosa fila di giganti, che si chiude con le due così diverse e caratteristiche figure di *Otello* e di *Falstaff* — e che nel suo complesso attesta solennemente nel loro padre, le due più rare ed immortali doti del *genio* — la fecondità e la trasformabilità — dalle quali è conservata al loro autore la perenne virilità.

La Casa Ricordi ha quindi scritto il proprio nome a lettere indelebili nelle pagine più splendide della storia dell'arte musicale del secolo XIX.

La Casa Sonzogno, come editrice di musica, non ha genealogia, non ha storia — l'una

e l'altra cominciano in lei e con lei — non ha le *impedimenta* delle tradizioni — e ha invece le baldanze della sua giovinezza — che paiono talvolta vanterie ed imprudenze — con le quali affronta i più ardui cimenti, portando spesso l'audacia alla temerità.

Essa si è fatta largo in pochi anni, appunto a colpi di gomiti ed a spintoni, e ha conquistato il suo posto, assumendo una duplice parte, — di cui si deve, per giustizia, tenerle gran conto; — quella di intermediaria fra l'arte musicale francese ed il pubblico italiano, e di protettrice, maternamente benevola, dei giovani maestri, ai quali sta spalancando le porte dei due più grandi teatri d'Italia — il San Carlo di Napoli e la Scala di Milano — nel mentre ne ha in questi giorni eretto uno nuovo a Milano con tutte le seduzioni e le concessioni della modernità, convertendo in un allegro teatro pieno di gioventù, la vecchia, pesante e buia Canobbiana, col battesimo dell'internazionalità artistica, con cui il fondatore lo destinava ad essere pronubo alle nozze della giovine arte internazionale col pubblico dell'oggi e del domani, affrontando così insieme i rischi dell'editore e dell'impresario. Questa incarnazione nel capo della casa di due perso-

nalità artistiche contribuisce forse a far sì ch' esso veda, giudichi, ed operi sotto un punto di vista affatto speciale. Quella duplice missione che si è assunta la sta compiendo con slancio, con passione, con una fede nell'arte, che è ai dì nostri raro e nobile esempio, fra lo scetticismo che tutto corrompe, tutto corrode, tutto paralizza.

Non ispetta a me — e non è qui il caso, nè sarebbe ora il tempo — di giudicare l'indirizzo che la casa Sonzogno dà alle sue coraggiose iniziative, ai suoi arditi patrocinî, ai suoi arrischiati tentativi.

Il giudizio dipenderà, dai risultati che ne potrà trarre l'arte del nuovo secolo, dal raccolto che si avrà, da questa semente che la Casa Sonzogno va a piene mani spargendo.

Ma è fuor di dubbio, che anche per chi — fatto esperto dagli anni e dalle delusioni — diffida della troppo copiosa fecondità, delle troppo rapide fioriture, della soverchia frondosità delle piante che devono esser fruttifere, dei successi troppo rumorosi, delle apologie troppo ditirambiche — anche per chi — coll'ideale nell'anima e nella mente di un'arte severa, pudica, custode austera della propria dignità — non ama vederla in troppo evidente tresca colla *ré-*

clame — anche questo vecchio brontolone *querulus presentis, laudator temporis acti,* non può a meno di riconoscere che la Casa Sonzogno ha scosso la giovane arte musicale dal torpore dello sconforto in cui l'avevano abbandonata — o in cui si era creduta abbandonata — che questa inondazione di opere nuove — a cui la Casa Sonzogno aperse la diga — se anche non lascierà il sedimento fecondatore del *Nilo,* non può lasciare dietro di sè soltanto uno strato di arida sabbia — che tutte queste gloriole fosforescenti — le quali vanno scoppiando e scoppiettando qua e là come i razzi di un fuoco di artificio — finiranno col concentrarsi in una qualche vera e grande gloria, — individuale, collettiva o cooperativa — che tragga la luce del sole del genio.

Ad ogni modo l'opera della Casa Sonzogno non andrà perduta per l'arte musicale ; e appunto per la riconoscenza che chiunque abbia a cuore l'avvenire di quest'arte le deve per questi tentativi, io le auguro che in capo a cinquanta o sessanta anni di vita combattente e combattuta, facendo il proprio bilancio artistico, — essa possa registrare nel proprio attivo tanto tesoro di gloria artistica quanto in eguale periodo ne raccolse la sua emula.

L'antagonismo fra le due Case, a cui accennai più sopra, ha due diversi aspetti, uno commerciale che si sta svolgendo in una lunga serie di cause per questione di proprietà letterarie pendenti ancora davanti ai Tribunali — del quale certo io non devo occuparmi — ed uno, artistico.

I caratteri di questo sono evidenti e si possono riassumere così : — la tendenza all'arte aristocratica da una parte, all'arte democratica dall'altra — ben inteso sempre nel senso artistico.

La Casa Ricordi va alla ricerca del buono — e forse nell'opera di selezione è troppo rigida, troppo severa, e un po' troppo guardinga e diffidente nel secondare i tentativi dei giovani — per cui pare schiva delle novità più assai che non lo sia. — Essa ama rinchiudersi in sè, nelle sue memorie, nel suo culto dell'arte, nel suo *repertorio,* ricco, vasto, e da qualche tempo eccletico, dacchè ne fanno parte le opere di Wagner — e va cauta assai nell'allargarlo.

La Casa Sonzogno invece cerca ansiosamente le novità, e le raccoglie ovunque le trova, lasciando al pubblico la cura di scernere il lollio dalla spica, il buono dal me-

diocre e dal cattivo — non ha sinora nessun culto speciale che la renda un po' esclusivista nella sua fede — anzi, pratica in fatto d'arte l'ardente uguaglianza della fede, e dei culti. — Intenta a farsi la propria ragione di essere, la propria fisonomia, la propria clientela, la propria strada, non dissimula la fretta che la incalza e arruola sotto la sua bandiera quante più reclute può — che adopera come *pionieri* per sbarazzarsi il cammino.

Le Mostre delle due Case si dividono in tre parti : — Edizioni musicali — Autografi, musicali, Originali di partiture, Lettere — Figurini.

La più ricca, la più completa, la più interessante in tutte tre queste divisioni è quella della Casa Ricordi — e non c'è da stupirsene, se si considera l'età delle due Case.

In fatto di autografi la Casa Ricordi ne ha raccolto lungo il suo cammino una grande quantità, molti dei quali certo assai interessanti perchè sono ricordi di grandi defunti — mentre la Casa Sonzogno, molto contemporanea, non può aver raccolto, o raccogliere, che quelli degli eredi e successori.

I preziosi autografi di Casa Ricordi disposti entro grandi vetrine, in modo che il pubblico possa leggerli facilmente, servono a riempire parzialmente quella lacuna nella parte storica teatrale che deplorai in questa Esposizione.

Per dare un'idea della importanza e dell'interesse artistico e storico che ha la Esposizione di autografi della Casa Ricordi, basterà citare i nomi da cui sono firmati — nomi di una celebrità, sottratta ormai alla discussione anche dei posteri irriverenti, dal tempo e dall'ammirazione del mondo intero.

Vi sono infatti lettere di Cherubini, di Rossini, di Donizetti, di Pacini, di Berlioz, di Thalberg, di Sivori, di Foroni, di Florimo — il celebre dilettante musicista napoletano, che fu intimo amico di Bellini e di tutti i grandi maestri del suo tempo — e fra tanti illustri defunti, di un grande immortale superstite, Verdi — e di altri illustri contemporanei — poi lettere della Isabella Colbrand, famosa cantante, diventata poi moglie di Rossini, della Maria Taglioni, che fu, con la Essler, una grande illustrazione dell'arte del ballo, quando que-

sta, circa un mezzo secolo fa, era all'apice della gloria e della fortuna — celebre l'una, la Taglioni, per la squisita ed austera eleganza di disegno che portava nella danza — celebre l'altra, la Essler — a cui Giovanni Prati dedicò una delle sue più belle poesie — per la espressione drammatico-mimica che ne fece ai suoi tempi la più commovente delle *Esmeralde*.

Fra le curiosità, noto una lettera del padre di Verdi che scrive a Tito Ricordi il 1° maggio 1849, accusandogli ricevuta di *duecento settantun napoleoni d'argento* (mille e trecento cinquanta cinque lire) che Ricordi gli aveva mandato per conto del figlio Giuseppe — modesta somma, che alle modeste idee del buon vecchio pareva addirittura un tesoro, per cui ne ringraziava il mittente e il mandante con orgogliosa e viva commozione paterna, *benedicendo Dio di avergli dato un tal figlio.*

Fra i manoscritti musicali segnalo un *notturno a tre voci* dedicato da Verdi al cantante Sangiorgi, con la data del *18 marzo 1839* — cioè quando, appena escito dal Conservatorio l'autore disgraziato del *Giorno di Regno,* neppure ne' suoi più ambiziosi sogni giovanili, poteva accarezzare la speranza di diventare il

grande maestro del nostro secolo, — l'autore del *Nabucco* e del *Falstaff*.

Il *notturno* ha questa caratteristica avvertenza: *Le voltate falle dove vuoi, combinando il meglio possibile — Verdi 18 marzo 1839.*

Fra i manoscritti musicali noto pure uno che s'intitola il *Prigioniero di Josephstadt* di Aleardi, musica di Bazzini — il celebre violinista di un tempo che ora è l'illustre direttore del Conservatorio di Milano.

C'è pure una lettera in versi martelliani del Gordigiani con cui offre a Ricordi i suoi famosi *stornelli toscani,* assicurandolo che farà un grasso affare acquistandoli e pubblicandoli.

La lettera comincia così:

> « Sapete che ben lunga è questa vostra assenza!
> Però voglio sperare che non vi scriva invano
> E che questa mia lettera, vi troverà a Milano. »

E continua con la gaiezza che era la caratteristica degli artisti di una volta, e che ora la musoneria, malcontenta, malaticcia e scettica, ha cancellato dalla fisonomia degli artisti e dell'arte contemporanei a noi.

Anche i figurini delle opere di questa Casa, disegnati dai più celebri artisti, come l'Edel, il Montalti, l'Hoenstein — raccolta che occupa per intero molte pareti — presentano quasi la storia del costume nell'ultimo trentennio — da quando cioè si cominciò a richiedere sul teatro anche nei costumi scenici, la esattezza storica, il buon gusto, la ricchezza e la eleganza, congiunte all'effetto teatrale. Peccato che questa collezione, non possa risalire più addietro, perchè il confronto tra le esigenze meticolose del presente e la bonaria contentabilità del passato sarebbe stato assai istruttivo.

Anche la Mostra della Casa Sonzogno è copiosa, ed ha pregi artistici notevoli — anche qui abbiamo molti autografi, a parecchi dei quali la subitanea celebrità presta quell'interesse che non possono trarre dalla longevità.

Anche qui troviamo una buona e ricca collezione di figurini, alla quale non mancano i pregi dell'esecuzione artistica e dell'effetto teatrale.

Le raccolte di edizioni presentate dalle due Case, esposte in elegantissime vetrine, hanno una impronta caratteristica che risponde ai caratteri dell'una e dell'altra.

La produzione editoriale di Casa Sonzogno obbedisce specialmente ai criterî della commerciabilità — è più copiosa che scelta — più frettolosa che accurata — più cercatrice dell'effetto che del gusto, — il che non toglie che vi si ammirino pure edizioni bellissime ed elegantissime.

La produzione di Casa Ricordi, ha caratteri diversi — pregi di buon gusto e di sentimento artistico, i quali rivelano una ispirazione individuale, assidua, costante, che s'intravede in tutto e si palesa nei più minuti particolari.

E ciò si spiega quando si sappia che l'attuale capo di questa Casa, comm. Giulio, non è soltanto un valente musicista, un brillante e dotto compositore, un vivace ed arguto critico d'arte, — come fu nella sua giovinezza un bravo e brillante ufficiale — ma altresì ha ciò che io chiamerei la passione editoriale, il gusto raffinato della tipografia.

E però le numerosissime edizioni di Casa Ricordi, mostrano con quale amore, con quale passione si lavori nelle sue officine, donde escono pubblicazioni veramente cospicue per nitidezza di tipi, per eleganza artistica di disegni, di fregi, di copertine, tanto nelle edizioni di gran lusso quanto nelle edizioni eco-

nomiche, che essa alterna così singolare e simpatico contrasto nelle sue produzioni.

La Mostra complessiva della Ditta Ricordi, disposta non solo sapientemente e razionalmente, ma con buon gusto squisito, è un vero tesoro d'arte, quantunque si sappia — e riesca evidente — che essa non ha esposto tutto quello che avrebbe potuto esporre.

Oltre a queste due Mostre, che sono le principali in tutte tre le categorie, si trovano alle Esposizioni, altre raccolte importanti di figurini, fra le quali una del Carozzi che si riferisce ai balletti tedeschi — così originali nella loro originale ingenuità inventiva — dei quali egli va tentando — e sinora con buon esito — l'acclimazione in Italia.

Quanto ad autografi giova ricordare anche quelli esposti dai signori Munguzzi, Bertolotti, Galli e Carlo Vambianchi, quest'ultimo noto per una collezione veramente pregevole e cospicua.

Nella parte bibliografica della Mostra sono da notarsi la Biblioteca dell'*Accademia dei Filodrammatici* di Milano, che espone pure una ricca collezione di costumi; ed un'altra raccolta

con disegni ed incisioni di spettacoli teatrali e di costumi che hanno un alto interesse storico ed artistico — esposta dalla Biblioteca Nazionale di Brera.

Meritano altresì un cenno le monografie e le statistiche delle Scuole Civiche Popolari e della Scuola Municipale, e della Banda di Milano — come pure i manuali, le relazioni e altre pubblicazioni diverse che vi si trovano sparse qua e là, e — qui bisogna pur dirlo — troppo disordinatamente, mentre invece questa Mostra — che per sè stessa è la più scarsa — avrebbe pur potuto essere la più copiosa e la più varia — anche nelle proporzioni che ha — essere *qualche cosa* che ora non è, se fosse stata disposta meglio o, per usare una frase burocratica, più *accentrata*.

Ho già accennato in principio di questa relazione ad una deficienza gravissima, quella di tutto ciò che si riferisce all'arte drammatica ed ai teatri di prosa — deficienza che non si riesce a spiegare, sembrando quasi, che il Comitato organizzatore — ipnotizzato dalla ridda che gli danzavano nella mente le sue *undici*

Esposizioni, e stordito dalla fatica del riunirle non si sia ricordato che fra le arti teatrali esiste anche l'arte drammatica, e che non si poteva nè si doveva metterla fuori dell'uscio.

Nè faccio certo il torto ai signori del Comitato di supporre che possano per un momento sperare di aver rimediato a questa deficenza perchè a metà d'agosto, svegliati di soprassalto dalle strida del pubblico, — il quale notò subito ciò di cui essi fino a quel momento non si erano accorti, si decisero ad aprire per l'arte drammatica uno di quei *ricoveri provvisorî,* ove la carità cittadina raccoglie i vagabondi ed i mendicanti — col pietoso ausilio del Ministero della Pubblica Istruzione, troppo tardi invocato.

Non insisterò quindi su questo doloroso tasto, il cui suono deve riescire certo sgradevole a quei signori dell'Esposizione Teatrale, come la voce del rimorso alla coscienza di un colpevole — specialmente poi a quei membri del Comitato che — pur appartenendo in diverso modo a quella nobilissima arte, di cui sono gran sacerdoti, con la missione di regolarne il culto in due chiese diverse, vegliando a impedirne la profanazione, — non avrebbero dovuto tollerare che essa fosse esclusa

dalla famiglia delle arti teatrali, come se fosse indegna di appartenervi.

L'accusa più grave e più formale contro questa e le altre mancanze, lacune, trascuranze esce proprio direttamente dal seno dell'*Esposizione* medesima. Nella parte bibliografica c'è un opuscolo esposto dal chiaro dottore Paglizzi-Brozzi, che s'intitola: *Raccolta Storica teatrale*. È un lungo ed interessantissimo elenco di pubblicazioni, medaglie, memorie, libri rari e curiosi di storia, di letteratura, di architettura teatrale, almanacchi e strenne storico-teatrali, costumi, maschere — dal teatro Romano antico al medioevale, ai tipi comici francesi, italiani, — Bravi e Capitani, Dottori, Pantaloni, Pulcinella, — ai tipi meridionali, ecc., ecc.

Una Esposizione Teatrale che non si componesse d'altro che di quanto è indicato ed elencato in questa raccolta del dottore Paglizzi-Brozzi, sarebbe già riuscita per sè stessa istruttiva, curiosissima ed interessantissima.

E per averla ancora più perfetta bastava rivolgersi alla Biblioteca Nazionale di Napoli, che avrebbe potuto mandarvi collezioni importantissime e complete — quelle che ora per giusto concetto di V. E. si stanno riordinando e catalogando.

Dopo aver percorsa nelle molte sue sezioni questa *Mostra di Arte Teatrale,* riandando le impressioni avute, sorge spontanea nella mente questa domanda: Quale è il fine che essa si proponeva?

Evidentemente non poteva essere che quello di illustrare i *mezzi artistici* dei quali il teatro si serve per estrinsecare le varie manifestazioni dell'arte rappresentativa.

Vi è riescita?

Dire recisamente che no, sarebbe una ingiustizia: — dire che vi è riescita completamente, sarebbe adulatrice bugia.

Mancata, trascurata, obbliata la parte *esecutiva*, mancò affatto il modo di illustrare i *mezzi artistici,* coi quali l'arte nelle varie sue forme, si manifesta e si esplica.

Quanto ai *mezzi materiali*, la Esposizione — che è pure ricca ed in alcune parti interessante — non ne ha illustrato che una piccola parte, senza nemmeno metterne sotto gli occhi del visitatore una chiara distinzione e distribuzione.

Dà essa un'idea, se non completa, almeno approssimativa e relativamente esatta, dei meccanismi, dei congegni, degli attrezzi, dei *mezzi materiali,* insomma, coi quali i grandi teatri

di musica allestiscono e presentano quei meravigliosi spettacoli, nei quali la *messa in scena* desta l'ammirazione e la sorpresa nel pubblico? Dà essa una idea del modo, anzi dei tanti modi, con cui sui grandi palcoscenici si creano tante illusioni?

Sotto questo aspetto convien dire invece che essa riescì tale da togliere ai visitatori quelle *illusioni* teatrali che per caso avessero conservato e portato con sè in quella visita.

Vi abbondano — è vero — i particolari curiosi, notevoli, interessanti; ma molti di questi nulla hanno a che fare — intellettualmente parlando — non solo con la parte morale e artistica del teatro, ma nemmeno con la parte materiale: — anzi escono persino dal campo delle industrie teatrali.

Ne cito un esempio: — nessuno può negare che nel teatro si adoperino essenze, profumi, cosmetici, ecc. — forse anzi, se ne adoperano troppi — ma chi potrebbe ammettere che per ciò sia giustificata, in una *Mostra d'Arte Teatrale,* anche una esposizioncella dedicata alla profumeria? — Il Comitato organizzatore della *Mostra,* invece, — mentre non si accorse o non volle o non potè accorgersi, delle tante deficienze di carattere veramente artistico che si

notano in essa, è stato di manica larghissima, nell'accettare, nel collocare in essa molti oggetti che riescirono vere stonature.

Tant'era il sostenere, che, visto e considerato come ogni teatro abbia il proprio medico, si dovesse ammettere alla *Mostra d'Arte Teatrale* anche una *Mostra di medicina*.

Riassumendo, ciò che manca sopra tutto in questa Mostra — e non in parte soltanto, ma in tutta — è la dimostrazione materiale visibile della *evoluzione* compiuta dall'arte teatrale.

La verità vera, a mio avviso, è questa: che la presente *Mostra d'Arte Teatrale*, non è che un esperimento — un po' incerto e incompleto, ma sempre utile e importante — dal quale si può trarre una giusta idea di ciò che una Mostra di questo genere potrebbe essere, e dei criterî coi quali si dovrebbe iniziare ed attuare — esperimento il quale può servire altresì a dare un concetto della estensione e della importanza che protrebbe avere, fra cinque o dieci anni, una Mostra d'Arte Teatrale che naturalmente non potrebbe avere sede più degna e conveniente di Milano.

ESPOSIZIONE
DELLE ARTI GRAFICHE

Le *Arti grafiche* — vale a dire quelle che traggono la loro origine da ciò che si scrive e si stampa — rappresentano una vasta famiglia, una imponente collettività artistico-industriale, che comprende tipografi, editori, librai, scrittori, operai, i quali, tutti insieme, collaborano per dare al pubblico il libro, il giornale, il periodico, la rivista, la illustrazione, la incisione, ecc., ecc.

Il concetto che si proposero i promotori della Mostra di Arti Grafiche *ed affini,* fu, come risulta dal programma « di far cono-
« scere il modo di funzionamento *morale* (!?)
« e materiale per produrre il libro ; di mostrare
« al pubblico il giornale, ed i rapporti esistenti

« tra autore ed editore, e fra questi e il pub-
« blico stesso; la parte che ha il tipografo
« nella immane produzione odierna del cer-
« vello; l'importanza del meccanismo com-
« merciale per lanciare i lavori; le fasi at-
« traverso cui passò la stampa per diventare
« il più potente degli istrumenti di civiltà, ecc. »

Anche questo programma — come quello generale delle Esposizioni riunite — è di una vastità smisurata; avrebbe bastato l'ultima parte, per dare larga materia ad una intera e importante Esposizione — perchè chi si proponesse di far conoscere davvero tutte le *fasi attraverso cui passò la stampa per diventare*, come si dice, il *quarto potere dello stato* — si assumerebbe, con ciò solo il compito di tracciare tutta la storia del pensiero umano, della sua potenza, delle sue conquiste, e — diciamolo pure — delle sue aberrazioni, delle sue malattie.

Questo programma, potrà forse essere svolto in una Esposizione di là da venire — (e giova sperarlo, perchè sarebbe il più istruttivo, il più moderno, il più pratico di quanti se ne possano ideare) — visto che la Esposizione attuale non fece che tracciarlo, lasciando pressochè intera ad un Comitato di posteri la cura di svolgerlo.

Appunto per la natura, gli scopi, la propagine, di questa Esposizione, essa è una di quelle su cui certo maggiormente preme alla E. V. di essere informata, e ciò, per le attinenze e connessioni che ha con tutto il movimento intellettuale.

E però, — sebbene abbia già accennato nella prima parte di questa relazione, così alla importanza, come alle principali mancanze di questa Esposizione — la passerò ora rapidamente in esame: ma con la precauzione di riporne il programma con gelosa cura, per non avere la tentazione di dargli qualche occhiata di quando in quando lungo la mia visita, e di fare dei pericolosi raffronti tra le promesse e la realtà.

Unita alla *Mostra delle Arti grafiche ed affini;* sorse — come era logico e naturale — la *Mostra della Pubblicità.*

Promotori della prima furono i seguenti sodalizî: *Società Italiana degli autori* — *Associazione tipografico-libraria Italiana* — *Unione tipografica milanese* — *Associazione lombarda dei giornalisti.*

La Mostra fu divisa in quattro Categorie: — *Giornalismo* — *editori e librai* — *autori e diritti di autore* — *tipografia, litografia ed arti affini.*

La seconda sessione della Mostra, cioè la *Esposizione Internazionale di pubblicità* venne divisa in *otto Categorie: — Storia della réclame — pubblicità permanente — cartelli, réclame e insegne — giornali réclame — annunzi e guide — tipi e clichés — altri mezzi di pubblicità — imballaggi e mostre complessive.*

Cominciamo il nostro esame dalla categoria del giornalismo.

Nel programma della *Mostra di Giornalismo* era detto con molta enfasi e sonorità, che essa « ... rispecchierà il *moto ascendente* di « questo modernissimo organo di propaganda « e fattore di progresso civile — adunerà pre- « ziosi elementi di osservazione per gli stu- « diosi — darà occasione a confronti utilis- « simi, ad iniziative feconde, delle quali pro- « fitterà l'Italia per emulare il giornalismo dei « paesi nei quali esso è più vigoroso, apprez- « zato e diffuso. »

E prosegue:

« Una maggiore conoscenza delle fasi at- « traverso le quali il giornalismo passò — del- « l'organismo che lo anima — dei mezzi coi « quali combatte, vince, e si espande inces- « santemente, delle influenze che esercita sulla

« politica, sulle arti, sulle scienze, sull'econo-
« mia pubblica, su tutta la vita sociale, con-
« tribuirà a farlo apprezzare quanto merita,
« a spianargli la via onde riesca più geniale
« e perfetto strumento di sapere, di benes-
« sere, di civiltà. »

Un programma come questo dimostra soltanto che è cosa assai più facile il pensare e lo scrivere dei programmi magniloquenti che l'attuarli — o che il pensarli e lo scriverli costa spesso tanta fatica che nella loro concezione e nella loro gestazione si esaurisce la forza che sarebbe necessaria per mettere al mondo una prole vitale.

Infatti la categoria del giornalismo doveva comprendere queste diverse parti: *Mostra storica* (di cui una sessione internazionale) — *giornali politici* — *giornali umoristici* — *giornali religiosi* — *periodici illustrati* — *giornali scientifici* — *giornali tecnici* — *giornali d'arte e di letteratura* — *varietà* — *bibliografie.*

Anche in questo caso il miraggio fosforescente degli alti propositi si sciolse nella fredda nebbia di una delusione — e questa delusione fu assai dolorosa per me che entrai nella *Mostra Giornalistica* coi ricordi, sempre cari, delle antiche battaglie combattute sotto l'ono-

rato vessillo del giornalismo italiano, sin da quando si combatteva per quei grandi ideali di patria, di indipendenza, di unità nazionale, di fede politica... che purtroppo restarono in gran parte nella... idealità.

È quindi con grande rammarico che devo riferire alla E. V. come la *Mostra Giornalistica* lasci troppo a desiderare, sia per qualità, che per quantità e distribuzione.

È diffatti impossibile che il visitatore, per quanta pazienza e buon volere ci ponga nell'esaminare attentamente con lo scopo di conoscere e di studiare questo mostro fantastico che ha insieme del Briareo, della Sfinge, del *Caron*, *demonio con occhi di bragia* — che si chiama il giornalismo — possa formarsi un qualsiasi concetto della sua forza, della sua potenza, del suo meraviglioso organismo, della influenza che esercita su tutti i rami dell'attività umana, del suo sviluppo, delle sue infinite, svariatissime diramazioni e delle sue numerosissime forme.

E per accertarsene basta consultare anche una incompleta statistica del giornalismo mondiale.

Però se tutti sanno che vi sono giornali politici, umoristici, religiosi, scientifici, d'agri-

coltura, d'industria e commercio, di finanza, di mode, di belle arti, di teatri — la maggior parte del pubblico ignora che esistano altresì giornali di *Sport* ippico, nautico, cinegetico, ciclistico, ecc., di stenografia, di *réclame,* per bagni, per *hôtels,* per case di giuoco, pel lotto, per l'arte del parrucchiere, per quella del tipografo, — come ve ne sono per tutte le arti e mestieri, e che questi giornali vivono, forse meglio di tanti altri.

Ma di tutte queste varietà di giornali, qui alla Mostra non si trova traccia.

Eppure il primo còmpito della Esposizione doveva essere quello di presentarle tutte complete, cercando appunto i giornali meno noti alla più gran parte del pubblico, perchè si indirizzano a classi speciali — i quali formano una caratteristica della modernità. Manca persino un catalogo generale — che sarebbe stato interessantissimo, — dei giornali che si pubblicano presentemente nelle varie parti del mondo, e se sappiamo, per es., che nel Giappone si pubblicano novecento giornali... non è dalla Mostra giornalistica di Milano che lo abbiamo appreso.

Ma se è così incompleta la Esposizione del Giornalismo moderno, lo è ancora di più la parte storica.

Dei giornali dei secoli scorsi, delle prime *Gazete* che si stampavano a Venezia, degli *avvisi* che si pubblicavano a Milano — per esempio quello del Ghisolfi — delle prime gazzette francesi, inglesi e olandesi — in questa Mostra non si trova nè un solo esemplare, nè un *facsimile,* nè una fotografia, e neppure una pubblicazione che ne dia l'elenco.

E allora a che si riduce la parte storica? — Certo non si può dire ch'essa sia costituita da alcuni numeri delle *Nouvelles politiques nationales et étrangères* stampate a Parigi nel 1793, o della *Ordinari-Riedlinger-Freytags-Zeitung* stampata a Graminga nel 1720, o della *Staats und Gelcherte Zeitung* che usciva in Amburgo nel 1731 — perchè son tre campioni isolati che, non segnando alcun periodo, non hanno significato e valore storico.

Come dunque, può questa *Mostra rispecchiare il moto ascendente* del giornalismo, se mancano i dati del punto di partenza e del punto di arrivo? Come si potranno sulla raccolta di questa Esposizione fare quelle *maggiori conoscenze delle fasi attraversate dal giornalismo, e quei confronti utilissimi,* a cui il programma ci invitava?

Mancano persino i giornali italiani che pote-

vano avere un valore di curiosità storica del giorno — come l'*Oreteo,* giornale di letteratura, arti, teatri e mode, fondato da Crispi in Sicilia nel 1839 e cessato nel 1841 — mancano i giornali che furono in un modo o nell'altro coefficienti del nostro risorgimento, come l'*Apostolato* che Crispi pubblicava a *Palermo* durante la prima rivoluzione del 1848 — come la *Giovane Italia,* come l'*Italia del Popolo* di Mazzini, e il giornale di La Farina, e il *Rinnovamento* del conte di Cavour, e la *Concordia* di Lorenzo Valerio, e il *Progresso* di Correnti, in cui Depretis faceva il resoconto parlamentare e di cui era compilatore e amministratore il Crispi, il primo a novanta, il secondo a sessanta lire al mese. Mancano tutti gli altri giornali piemontesi del 48 — e quelli dei Governi provvisorî di quel periodo rivoluzionario — alcuni dei quali interessantissimi per la nostra storia contemporanea — come mancano quei giornali umoristici che nella Lombardia e nel Veneto con tanto coraggio iniziarono il movimento del 59, combattendo con le sole armi di cui allora si potesse disporre — coi colpi di spillo della satira e del ridicolo — la dominazione straniera. Cito ad esempio: *Quel che si vede e quel che non si vede,* che si stampava nel 57 a Venezia, e che procreò

una serie di giornali i quali cambiavano titolo e veste ad ogni sospensione inflitta loro dalla polizia, restando pur sempre lo stesso giornale; e che ebbero la collaborazione costante, coraggiosa, disinteressata, di tutta la pleiade dei giovani scrittori di quell'epoca, Arnaldo Fusinato, Ippolito Nievo, Teobaldo Ciconi, Guerzoni, Baravalle, Cletto Arrighi, Corinaldi, Michele Uda, ecc., ecc.

Al quale giornale di Venezia — che morì di morte violenta alle fine del 1857 dopo pochi mesi di vita aspra e difficile — succedette a Milano il *Pungolo* — morto anch'esso della stessa morte, e anch'esso dopo una vita di fiere lotte — il quale a sua volta ebbe a successore ed erede il *Panorama* — che rivisse dopo morto con la fine del 58 per quattro numeri a Trieste col nome di *Ciarla* — giornali, che coi loro tre motti: *frangar non flectar* del *Pungolo* — *Adelante con juicio* del *Panorama* — *in expectatione judicii* della *Ciarla* — riassunsero le tre fasi di quel periodo di ardita preparazione: le prime baldanze del 57 — il cauto, ma assiduo lavorìo del 58 — la febbrile, ansiosa aspettazione dei primi mesi del 59.

Che se io, direttore di quei tre giornali, mi permetto ora di rammentarli, gli è, non solo

perchè ridestano nel mio cuore le più care memorie, le più vive emozioni della mia lunga ed aspra vita di giornalista, ma altresì perchè, posto dal caso a condottiero di una sì illustre falange di valorosi — quasi tutti spariti dal mondo — credo di compiere un dovere rivendicandone la memoria onorata e patriottica dall'immemore, ingrato oblìo in cui fu lasciata dai nostri posteri... anche in questa Mostra.

E assieme a questi giornali doveva trovarsi l'antico e onorato *Uomo di Pietra,* e il serio e grave *Crepuscolo* di Milano, e l'*Età presente* di Venezia, ove lottava, da quel poderoso atleta che è, Paulo Fambri.

Nè certo è da stupirsi e da dolersi di queste dimenticanze, quando si osserva che vi mancano tante altre pubblicazioni, periodiche o quotidiane, degli ultimi anni le quali ebbero il loro momento di voga, di celebrità, e di vera influenza politica e letteraria — e persino le raccolte di periodici dei giorni nostri, come il *Pasquino* e l'*Illustrazione Italiana.*

Vi sono, è vero, le raccolte complete delle pubblicazioni della *Società Italiana di Scienze Naturali,* le raccolte dell'*Archivio Giuridico,* del *Morgagni,* della *Rivista medica,* del *Bollettino della Società geografica italiana,* le pub-

blicazioni della *Società Entimologica italiana* e dell'*Istituto di Scienze e lettere;* ma tutte queste raccolte non formano che una piccola parte delle numerose ed importanti riviste scientifiche che si pubblicano in Italia.

Abbondano pure nella *Mostra* i periodici didattici e se ne trovano molti di agricoltura, di architettura, di materia militare; ma scarsissimi sono i periodici letterarî ed artistici, e dei giornali speciali vi è appena qualche campione.

Insomma, è giusta l'arguta satira di un visitatore, il quale disse che entrando nella *Mostra del giornalismo,* la prima cosa che si vede... è quello che non c'è.

Nè la disposizione logica ed ordinata supplisce alle deplorate mancanze, offrendo al visitatore il modo di passare in tranquillo e serio esame quello che c'è — per quegli studî, per quei confronti, per quelle deduzioni, a cui il programma promette di offrire in questa Mostra campo e materia.

Così com'è — come fu arruffatamente messa insieme — questa Mostra non è riescita nè istruttiva, nè dilettevole; nè ci dà la storia del giornalismo, nè ci presenta le vicende, le evoluzioni, le trasformazioni ch'esso ha subìto — nè

ci fornisce la cognizione completa delle sue condizioni presenti.

Ed ecco una buona e bella idea, uno splendido programma, sciupati dall'attuazione — tanto che ci lascia appena il conforto di sperare — come per la *Mostra teatrale* — che quell'idea e quel programma possano servire di punto di partenza, di traccia, per una futura, vera Mostra del giornalismo.

La sezione *Editori e Librai*, non mi dà certo argomento di essere meno avaro di lodi.

Ho già detto, sin dal principio di questa relazione, ch'essa si riduce, quasi esclusivamente, ad una riesposizione delle vetrine dei grandi negozî librarî di Milano. Qui abbiamo diffatti quelle di *Treves, Hoepli, Sonzogno, Vallardi, Dumolard, Chiesa e Guindani, Carrara, Agnelli, Aliprandi, De-Marchi* — tutti di Milano.

E gli altri editori d'Italia? mi si chiederà. — Ecco i soli che vi si trovano: *Bocca* — *Unione Tipografica Editrice* — *Loescher,* di Torino — *Perino* di Roma. — Nessun altro. — Son pochi, — troppo pochi, per dare una idea

anche incompleta, del movimento tipografico-editorio in Italia.

E nelle stesse vetrine esposte, la disposizione, non è sempre fatta in modo razionale ed istruttivo.

C'è, ad esempio, la collezione celebratissima — ed a ragione — dei *Manuali Hoepli*, che, a mio avviso, avrebbe dovuto essere disposta in ordine cronologico e di materia, in modo da mostrare tutto lo sviluppo preso anno per anno, da questa eccellentissima Casa editrice — invece quei *Manuali* sono collocati in ordine di prezzo!...

Ora il prezzo può essere — anzi è senza dubbio — un buon criterio commerciale; ma non è su di esso che si basa la intellettualità del commercio librario e dell'industria editoriale.

Ridotta a queste proporzioni la *Esposizione libraria editrice* è assai povera cosa — il che è tanto più deplorevole inquantochè ciò avviene in Milano, che è — e se ne vanta con legittimo orgoglio — il centro più importante del movimento intellettuale in Italia.

E dire che proprio in questi giorni si è aperta a Parigi una *Esposizione Internazionale del libro,* la quale, per la sola sua parte

storico-retrospettiva, occupa cinque grandi saloni!

Da noi invece, anche in questa Esposizione, come in quella del giornalismo, la parte storico-retrospettiva, manca completamente: — forse non si è nemmeno pensato ch'essa fosse necessaria ad una Mostra editoriale. E non solo manca la parte storico-retrospettiva, ma vi manca anche quella del secolo nostro, che per tanti riguardi sarebbe riescita così interessante ed istruttiva. Non si esce affatto dalla *attualità* — non ci si presentano che le pubblicazioni del giorno, o quelle in corso.

Ed ecco quindi un'altra delusione alle più legittime aspettative.

La sezione di *Tipografia, litografia ed arti affini,* avrebbe potuto anch'essa, da sola, costituire una Mostra grandiosa, vastissima.

Seguendo l'arte della stampa, dalle sue origini ai giorni nostri, ci sarebbe stato da svolgere in azione tutta la storia, vera, palpitante, eloquente della intelligenza umana.

Chi sa quale organismo sia oggi uno stabilimento tipo-litografico, che abbia anche an-

nesse — come ormai i grandi stabilimenti devono avere — officine di stereotipia, di zincotipia, di galvanotipia, di cromolitografia e fonderia di caratteri, e fotografia, e studio di disegno, e legatoria, ecc., — può ben facilmente immaginare quali proporzioni e quale importanza avrebbe potuto assumere questa Mostra, specialmente se fosse stata *internazionale.*

Qui nella sezione della Tipo-litografia, abbiamo le macchine tipografiche in azione degli editori Sonzogno e Aliprandi, — abbiamo diverse vetrine di caratteri tipografici — abbiamo pure una macchina litografica in azione della ditta Tensi, e gran quantità di vetrine contenenti timbri, calamai, oggetti di cancelleria, buste, registri, inchiostri da stampa, colori, tipi diversi di carta da stampa, di tele per legatura — tutto disposto un po' alla rinfusa — in modo, che nel complesso la Mostra ha l'aspetto di un gran negozio misto tipografico-librario, ma non certo quello di una vera Esposizione. Da un banco di oggetti di cancelleria, si passa ad una mostra di incisioni, di *clichés,* di zinchi, di rami, di nuovi processi per stampare a colori — come ad esempio, la *sincromia* del Turati che permette la stampa policromica con

una sola tiratura — di fototipie ben riescite come quelle del *Duomo di Milano* dell'editore De-Marchi — e si procede così a sbalzi, senza poter seguire una disposizione logica e pratica.

In tutta questa Mostra, così indeterminata in tutti i suoi caratteri e nei suoi confini, una sola cosa c'è veramente bella e quasi completa — una serie di incisioni dal secolo XV ai tempi nostri, serie disposta cronologicamente e con un concetto molto pratico — dimodochè il visitatore ha subito sott'occhio un intero periodo della storia dell'incisione, del suo sviluppo e del suo progresso negli ultimi quattro secoli.

Certo — e lo dissi — sarebbe stato desiderabile che fosse ancor più completa, cominciando dalle origini di quest'arte. Ma se tutti avessero fatto come questo Espositore — ch'è il De Grandi di Milano — i risultati complessivi sarebbero stati molto migliori.

Fra le Mostre delle *Arti Grafiche,* quella che si presenta veramente completa e che risponde anche col fatto al programma con cui fu ideata è la *Mostra della Società Italiana degli Autori* — la quale qui, con pubblicazioni statistiche,

quadri, prospetti, tavole illustrative, e con le opere de' suoi soci, ha messo in evidenza tutto il suo sviluppo e tutta l'attività costante e sempre crescente del suo lavoro.

Ormai l'azione della Società degli Autori è così estesa ed importante ch'io credo non potermi esimere dal trarre argomento dalla parte ch'essa prende a questa *Mostra* per informare, con quella maggiore ampiezza che mi è concessa, la E. V., degli intendimenti e dello sviluppo di questo sodalizio, che, schivo da ogni strepito di *réclame*, chiuso — forse anche troppo — nella propria modestia — ha potuto lasciare imperfettamente informati sulla sua vita laboriosa e feconda anche i suoi naturali patroni — fra i quali primissimo pel proprio ufficio il Ministro della Pubblica istruzione.

Nei primi due Congressi drammatici che si tennero in Italia nel 1876 e nel 1878 furono trattate e discusse questioni attinenti alla difesa dei diritti d'autore, per cui in seguito a ciò furono emessi voti per la fondazione di una Società che ne assumesse la protezione e la tutela.

Nel terzo Congresso drammatico che ebbe luogo a Milano nel 1881, la questione venne trattata ancora, e più di proposito, in modo

da condurre ad un risultato concreto e pratico. Una dotta memoria dell'argomento venne presentata dall'Avv. Rosmini — studiosissimo di quanto si riferisce alla proprietà letteraria — e fu nominata una numerosa e autorevole Commissione — della quale era presidente il compianto Paolo Ferrari, e di cui formavano parte Cesare Cantù, Brioschi, Bazzini, Capranica, Giulio Carcano, Tullo Massarani, Virgilio Inama, Domenico Induno, Interdonato, Rosmini, Felice Mangili, Muoni, Girolamo Olofredi, Giovanni Schiapparelli, F. F. Daugnon — coll' incarico di redigere un progetto di statuto per la fondazione di una *Società pei diritti d'autore*.

La Commissione diffatti presentò in breve un progetto che fu discusso nello stesso Congresso e vivamente raccomandato per l'attuazione.

Nello stesso anno 1881 in settembre, nel Congresso Letterario promosso dall'*Associazione Tipografico-Libraria Italiana,* venne affermata più che mai la necessità della costituzione di un tale sodalizio, e venne nominato un Comitato presieduto da Cesare Cantù, di cui facevano parte Emilio Treves, l'avvocato Rosmini, Paolo Ferrari, Leopoldo Pullé,

Giuseppe Sacchi ed altri, — segretario, come della precedente Commissione, il prof. Soldatini.

Questo Comitato prese per base del suo lavoro il disegno della precedente Commissione e concretò un progetto di statuto che presentò alla discussione dell'Assemblea generale degli aderenti tenutasi, pure a Milano, nei giorni 22 e 23 aprile 1882.

Approvato lo statuto, la Società si dichiarò costituita fino dal 23 aprile 1882 — ha quindi 12 anni di vita, — pochi giorni appresso veniva nominato il primo Consiglio, dandone la presidenza onoraria a Cesare Cantù e la presidenza effettiva all' illustre Massarani, ed eleggendo a vice-presidenti l'avvocato Rosmini ed Emilio Treves, e a membri del Consiglio, Michele Amari, Giulio Carcano, Giosuè Carducci, Cesare Correnti, Edmondo De Amicis, Francesco De Sanctis, Paolo Ferrari, Leone Fortis, Prof. Tito Vignoli, Verdi, Pullè, Pagliano ed altri. La direzione della Segreteria rimase sin da allora affidata all'egregio professor Soldatini, alla cui paziente e costante, quanto intelligente attività si devono in gran parte la costituzione della Società e quella estesa organizzazione che potè mettere con

legittima compiacenza in mostra nella presente Esposizione, e che diede, dà e darà, buonissimi frutti.

Uno dei primi importanti atti di questo Consiglio fu la deliberazione di costituire nel seno della Società, una *consulta legale*, la quale dovesse esaminare tutte le questioni di diritto che dai varî centri d'Italia, potessero essere deferite all'arbitrato od al patrocinio del sodalizio; ed allo scopo di sempre meglio assicurare il decoro e l'interesse giuridico e morale dei proprî soci — e la formò dei più distinti legali di Milano.

L'opera indefessa, coscienziosa, di questa Consulta, ha potuto fornire alla Società, i mezzi più potenti d'azione e le prove più luminose dell'utilità ed efficacia della propria esistenza, col risolvere questioni difficili e col promuovere l'espansione e l'applicabilità della legge sui diritti d'autore — concorrendo ad arricchire e completare la giurisprudenza italiana, che in questa materia era assai incerta ed incompleta. Fu per merito della Società degli Autori e dei dotti pareri della sua Consulta legale — (la quale ebbe per primo Presidente il Restelli, già Vice-Presidente della Camera, una delle illustrazioni del Foro Lom-

bardo) — che tutti i casi — per la cui soluzione vanno celebrate le altre giurisprudenze, la francese in ispecie, — ebbero decisioni conformi alle migliori massime ed ai più sani principî di diritto e di giustizia.

Confortata ed assistita dalla sua Consulta legale, la Società ebbe non ultima parte, nelle negoziazioni del trattato internazionale di Berna, ed in tutto ciò che in questi ultimi tempi ebbe ed ha riferimento all'affermazione ed all'applicazione del diritto d'autore nei diversi paesi civili. Basta per convincersene il consultare la raccolta completa del Bollettino sociale: *I Diritti d'Autore,* che si pubblica dal 1882 — e i quattro volumi delle *Convenzioni internazionali* che figurano nella Mostra della Società. È pure da questa Mostra che si rileva, come tutti i principali letterati, artisti, scienziati d'Italia, aderirono al patto di fondazione della Società, tanto che si può affermare, essere assai rare le notabilità nel triplice campo delle lettere, delle scienze e delle arti che non appartengano a questo sodalizio: e gli elenchi dei soci che si trovano all'Esposizione, lo provano.

In quel primo periodo, che si svolse sotto la presidenza del Massarani dal 1883 al 1887,

il lavoro compiuto dal sodalizio, si può chiamare di *organizzazione morale* e di preparazione — lavoro con cui acquistò notorietà e considerazione grandissima.

Questo lavoro di organizzazione morale della Società si affermava pure nella parte autorevole che prendeva in tutti i Congressi, tenutisi in Italia ed all'Estero, allo scopo di promuovere lo sviluppo, la protezione, e la difesa del diritto intellettuale.

Si affermava più che mai nel promuovere lo studio e il perfezionamento delle disposizioni e delle leggi sui diritti d'autore nei rapporti col diritto privato ed internazionale — tantochè alla *Conferenza diplomatica* tenutasi in *Berna* nel 1885 per stabilire la *Unione Internazionale per la tutela dei diritti di Autore,* il Delegato del Governo italiano veniva scelto nel Consiglio della Società, nella persona dell'avv. Rosmini, il diligente e competentissimo direttore del Bollettino: *I Diritti d'Autore.*

La Raccolta poi delle convenzioni, dei regolamenti, delle leggi che regolano i diritti d'autore nei diversi Stati civili del mondo — raccolta di cui l'Italia fu prima a dare l'esempio — segna un nuovo atto di opera efficace

in questo primo periodo di esistenza e di affermazione.

Dal 1887 in poi, è cominciato per la Società il periodo dell'azione pratica.

La legge e i trattati speciali, furono per opera della Società, applicati alle esecuzioni musicali, compite anche senza orchestra, cioè a quelli che si chiamano *i piccoli diritti musicali* per la esecuzione di pezzi di opere di diritto privato, con accompagnamento di solo pianoforte od eseguiti da bande, fanfare, piccole orchestre, solisti, concertisti e simili.

Per questi *piccoli diritti*, nel periodo del solo primo anno, s'introitarono oltre L. 24,000.

Nel 1889 avvenne l'alleanza per l'esazione di questi *piccoli diritti* fra la *Società Italiana degli Autori* e la Società degli *Autori, Compositori ed Editori di Musica* di Parigi. In seguito a tale alleanza a tutto il 1893 si potè realizzare un incasso di oltre 200,000 lire che altrimenti sarebbero andate perdute per gli autori — almeno in grandissima parte.

Quanto ai *diritti d'autore*, sulle rappresentazioni di opere drammatiche appartenenti a soci, merita di essere riprodotto il seguente specchietto d'introiti, al quale è superfluo aggiungere commenti :

1888	si ritirarono	L.	2.916.66
1889	»	»	11.848.32
1890	»	»	34.583.89
1891	»	»	60.177.30
1892	»	»	55.763.67
1893	»	»	64.008.94
		L.	226.584.28

Anche a quanto concerne la tutela, la esazione e la contrattazione dei diritti di riproduzione sulle opere di Belle Arti e dei *piccoli diritti letterarî* — cioè sulle riproduzioni parziali, per le antologie, od altro — il sodalizio ha di recente rivolto le sue cure, e se ne prevedono buoni risultati.

Infine la Società conta ora più di 300 soci, ha una fitta rete di agenzie e di rappresentanze che portano la loro opera e l'azione dappertutto, facilitando così l'azione direttiva della Sede Centrale. Queste agenzie e rappresentanze sono in numero di oltre 150.

Il R. Decreto 1° febbraio 1891, che erigeva in ente morale il sodalizio, venne a rendere più sicura ed efficace l'opera della Società e de' suoi agenti e rappresentanti, anche nei rapporti con le autorità, in quei casi nei

quali fu mestieri invocarne l'intervento e l'appoggio.

Qui nella *Mostra della Arti grafiche,* la *Società degli Autori,* ha presentato una raccolta delle principali opere italiane e straniere che trattano dei diritti di autore; ed in ispeciali compartimenti, ha esposto parecchie opere di soci, nei varî rami sui quali la Società degli autori esercita la protezione; cioè le lettere, la drammatica, la musica, le Belle arti; e infine ha esposto dei quadri dai quali si può a colpo d'occhio avere un'idea dell'organizzazione della Società. Fra i quadri e le tavole murali da essa esposti sono interessanti due grandissime Carte geografiche rappresentanti l'una l'Italia e l'altra le parti del mondo — nelle quali carte con apposite banderuole sono indicate le città e le nazioni, dove risiedono associazioni o rappresentanze della Società che esercitano la tutela dei diritti d'autore.

Queste due carte — assai bene eseguite dalla scuola professionale femminile — sono veramente rimarchevoli per la bellissima decorazione artistica, di cui gentilmente volle incaricarsi quel valente artista che è Bartolomeo Giuliano, consigliere della Società.

Risulta dalla Mostra, evidente l'influenza che

la *Società degli Autori* esercita anche all'estero: donde la tutela ad essa affidata di lavori spagnuoli, francesi, ecc.

Certo conviene che la Società proceda guardinga, nell'esercitare la rappresentanza di autori stranieri. È necessario che la limiti strettamente alla tutela dei loro diritti e non si faccia — per eccesso di zelo — propagatrice vantatrice, e smerciatrice de' loro lavori; specialmente quando, — come in alcuni casi recenti — questi appartengono ad un genere d'arte — se pure arte può chiamarsi — che segna e crea una grande decadenza artistica e spesso anche morale nel gusto del pubblico. Una tale cautela le è imposta da due gravi considerazioni, che certo non ponno sfuggire al Consiglio della Società — che, cioè, essa non deve esporsi al rischio di danneggiare gl'interessi degli autori italiani, a profitto di quelli degli autori stranieri, e che d'altro canto non può, nè deve assumersi la responsabilità morale ed artistica di diffondere un genere che è fuori dall'arte, e spesso anche dalla morale, e che fa all'arte seria la concorrenza corrompitrice dei suoi procaci allettamenti.

E fui ben lieto di veder affermata la prevalenza di questo alto sentimento e concetto

d'arte su qualsiasi altra considerazione di ordine inferiore, nel discorso con cui il benemerito Presidente della Società, Giovanni Visconti-Venosta, chiuse la sua brillante relazione sull'esercizio del 1893: — nè saprei come meglio completare queste informazioni sugli intendimenti e sull' azione della Società degli Autori, che riferendo un brano di quel rimarchevole discorso:

« In tempi nei quali gli animi sono scossi « da inconsapevoli irrequietudini e da aspira- « zioni confuse, ci pare opera utile, tutto ciò « che tende a proteggere gli studiosi, a rin- « vigorire la coltura, a diffondere l'arte che « ingentilisce i costumi. E così ci fosse dato « fare di più! Ma speriamolo; speriamo che « la nostra Società, in un avvenire non lon- « tano, trovi nella sua prosperità la forza per « allargare l'orizzonte dei suoi scopi morali, « per proteggere ed aiutare in modo efficace « i giovani ingegni, e per dare all'arte vera, « quella forza e quella diffusione di cui oggi « si vanta l'arte leggera e mercantile.

« Se riesciremo utili alla produzione intel- « lettuale, riesciremo utili fors'anche... chi sa!... « a scopi più alti. Poichè, se per un ricorso « storico il mondo civile dovesse trovarsi un

« giorno assalito da nuove genti o da nuove
« forme della barbarie, la civiltà ne uscirà fa-
« cilmente vittoriosa se opporrà all'attacco un
« organismo rinvigorito da una somma mag-
« giore e più diffusa, di sapere, di educazione,
« e di pubblico benessere. »

Ed ora venendo, per chiudere, alla *Mostra Internazionale di Pubblicità,* bisogna dir subito che anch'essa non si può considerare che come un semplice esperimento.

È strano, anzitutto, e merita di essere notato, che ad una Mostra di questo genere — ch'è per sè stessa un fatto di pubblicità e di *réclame*, — abbiano concorso così pochi industriali. Gli astenuti, o non hanno creduto nella serietà della Esposizione, o hanno dimostrato di non essere animati da una soverchia fede, nella efficacia e nella utilità della pubblicità — vale a dire della industria che esercitano.

Infatti la *Mostra* è assai scarsa. Vi prevalgono gli espositori Milanesi *Montorfano, Azimonti, Tensi, Isella, Ronchi, Bisleri, Lorilleux, Ramperti e Rastelli, Valcarenghi, La Società di Assicurazione Milano,* ecc., esponendo di-

versi sistemi e modelli di *réclame*, più o meno ingegnosi: Degli stranieri ricordo la Casa *Riche* di Dresda, *Kauffmann* di Berlino, *Hoffmeister* di Lipsia, *Selter* e *Giesecker* pure di Lipsia, *Khok e C.* di Macdeburgo. Noto pure la *Società Lagunare* di Venezia, che mandò un vero e proprio *pontone*, per dimostrare come vi si praticano ed eseguiscono gli annuncî.

Ma da questa Mostra risulta evidente che in Italia, l'industria della pubblicità — oggi leva così potente dei commerci internazionali — è ancora bambina.

Purtroppo in Italia la pubblicità — salvo qualche rara eccezione di qualche intelligente e coraggioso industriale — non è stata compresa, nè apprezzata, nè messa in pratica come in altri paesi — in Francia, in Inghilterra, in Germania, negli Stati Uniti.

Da noi la pubblicità è ancora rudimentale, assai volgare, assai timida — e perchè timida, non si arrischia a gravi sacrificî che teme infecondi.

Effettivamente la *réclame* in Italia è ancora poco sentita anche dal pubblico, il quale piuttosto ne diffida; ed essa a sua volta è piena di puerilità, di ingenuità, e di goffaggini — il che è un gravissimo difetto quando si ha a

che fare con un pubblico che difficilmente si abbandona alle inconscie ed ingenue credulità di altri paesi.

Prima di lasciare definitivamente la *Mostra di Arti grafiche* devo fare poche altre osservazioni, suggeritemi da un'osservazione spassionata.

Anche in materia di Arti grafiche non si son fatte quelle chiare distribuzioni che avrebbero servito a dar valore e significato alla Mostra stessa.

E per giunta nella *Mostra Internazionale operaia,* si è aggiunta una sezione speciale di *Arti grafiche operaie,* creando così una divisione e una confusione che riescono a danno della Mostra complessiva.

Io — lo confesso — non riesco a comprendere che cosa sieno le *Arti grafiche operaie*, e come si distinguano da quelle *non operaie.*

In tutte le Arti industriali — comprese le *grafiche* — l'operaio ha parte principale — ma nessun operaio basta da sè a crearle, e ad esercitarle.

Il Comitato delle Esposizioni ebbe torto a

mio avviso, di assecondare queste distinzioni fittizie, che non sono in fin dei conti se non *inorpellature* — e riescono a tener vive delle idee false.

Così, tra, per la disposizione poco ordinata, tra per la confusione creata da questa divisione — che non voglio dire *lotta* — *di classe*, ne viene che parecchie cose sfuggono all'attenzione, o non vengono rilevate come meriterebbero, e sembrano, a torto, insignificanti, — mentre restano in grande evidenza altre, che di quell'onore non sono meritevoli.

Così passa quasi inosservata la Stenografia, la quale — pur essendo diventata una scienza importantissima e di così pratica ed universale utilità — è qui rappresentata da due soli espositori.

La Stenografia, era stata anzi, completamente dimenticata nel programma — strana dimenticanza invero! — e solo all' ultimo momento venne introdotta nella Mostra come *appendice*, mentre avrebbe dovuto figurarvi in prima linea.

Uno di questi due espositori è il sig. Aroldo Nicoletti, docente di Stenografia in Milano, il quale ha presentato un *album* in grande formato, dedicato al Sindaco della città. Que-

st'*album* contiene dieci tavole redatte in scrittura ordinaria ed in Stenografia; le prime cinque contengono un sunto storico di questa scienza fin dalle sue origini, nel quale sono spiegati lo sviluppo, la vita, i progressi e le varie âpplicazioni della Stenografia nei servizî pubblici e privati, e la utilità ch'essa arreca alla storia, alle lettere, alle scienze, al giornalismo, al commercio.

La sesta tavola spiega particolarmente l'applicazione della Stenografia al giornalismo — la settima, alla corrispondenza commerciale — e così di seguito. La decima finalmente raccoglie i lavori degli allievi della scuola di Stenografia al *Circolo di Pubblico insegnamento,* dove l'espositore è maestro.

Curiosa tavola è l'ottava, la quale presenta un paziente lavoro di scrittura stenografica nel vano della circonferenza di una moneta di rame di due centesimi, entro cui sono scritte centodiciasette parole.

Ma questi son lavori di pazienza che non portano alcuna utilità pratica, e vanno segnalati soltanto come bizzarre curiosità.

Altra cosa notevole nella *Mostra di Arti grafiche* è quella che risguarda la fusione dei *punzoni tipografici*.

Questa industria, era, si può dire, morta in Italia — ove pure ebbe in addietro celebri cultori.

Gli allievi di Bodoni non ebbero fortuna in Italia e dovettero portarsi all'estero.

L'incisore Aluisetti di Milano, coadiuvato dal Baccigaluppi, fin dal 1868, tentò di far rifiorire quest'industria, e nella *Esposizione* del 1869, il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, conferì la medaglia d'argento alla Ditta Baccigaluppi per le sue incisioni tipografiche e nelle *Esposizioni* di Milano del 1881 e di Torino del 1884, le Ditte Scorza e Baccigaluppi furono di nuovo premiate per tali incisioni — sempre dovute al valente Aluisetti che ora fa parte della Ditta Aluisetti e Timeus.

L'industria, o se si vuole, l'arte della incisione di serie intere di caratteri nuovi, e l'industria della vendita delle relative matrici, sono ancora privilegio della Germania e della Francia. A questi due paesi accorrevano ed accorrono i fonditori Italiani di caratteri per acquistare sia le matrici originali, sia i tipi per levarne le matrici a mezzo del galvano.

Ora lo scopo della Ditta *Aluisetti e Timeus* è appunto quello di emancipare l'Italia dallo straniero anche in questo ramo dell'industria.

I saggi di caratteri esposti qui nella *Mostra di Arti grafiche,* specialmente del cosidetto *corsivo inglese,* sono veramente assai pregevoli, e mostrano quali siano le difficoltà che ha da vincere in questo ramo l'industria nazionale per sostenere la concorrenza straniera.

Da tutte queste osservazioni resta pur troppo confermato, che ancora in Italia, in fatto di Esposizioni non si apprezza e non si predilige che la parte della messa in iscena, della parata, il lato più o meno piacevole e divertente; ma non si sa mettere nella loro vera luce tutti i caratteri educativi e istruttivi delle produzioni artistiche scientifiche ed industriali.

Il Congresso Tipografico-Librario.

Il *Congresso Tipografico-Librario* tenutosi in Milano sul principio di settembre fu come un'appendice — anzi, in parte un comple-

mento, in parte una illustrazione alla *Mostra delle Arti grafiche.*

E invero, è fuor di dubbio che questo Congresso svolse le questioni sui *rapporti tra autori ed editori,* che il programma delle *Arti grafiche* ci prometteva di farci vedere — nè so proprio il come — esposte in questa Mostra.

In questo Congresso furono trattate con una relativa sobrietà di eloquenza — rara nei Congressi moderni, per loro natura ciarlieri — importanti questioni che, sebbene in apparenza si riferivano solo ad interessi materiali di editori e librai — (e di questa parte il competente Ministero sarà stato ragguagliato esattamente da chi, aveva l'onore di rappresentarlo al Congresso) — pure hanno tali attinenze col movimento intellettuale nella sua grande complessità, e sì notevole influenza sovr'esso, che io reputo mio dovere il completare questa relazione col ragguagliare la E. V. di quanto in quelle deliberazioni può riferirsi alla parte intellettuale ed artistica.

Sulla quistione relativa al diritto di compilare un'Antologia, con brani scelti da parecchi lavori, senza chiederne il permesso al loro autore, il Congresso adottò le seguenti proposte :

1° Ogni poesia, o racconto, o altro qualsiasi scritto, se completo, forma opera da sè, e non può considerarsi come un brano.

2° Ogni editore o compilatore di Antologie, o Miscellanee, o giornali, od altra raccolta simile, prima di produrre brani di autori viventi e godenti dei diritti di proprietà, deve chiedere il permesso agli autori o editori di quelle opere da cui i brani sono tolti, e darne annunzio, nella *Gazzetta Ufficiale*.

3° Incarica il Comitato dell'Associazione Libraria di mettersi d'accordo con la Società degli Autori per stabilire un prezzo equo per la riproduzione dei brani in Antologie, raccolte, giornali, ecc., commisurandolo allo spazio occupato sia nell'opera originale, sia nella riproduzione, e tenendo conto della data di pubblicazione e del periodo in cui si trova il diritto d'autore.

Queste proposte sanciscono un principio sacrosanto di diritto, del quale la *Società degli Autori* — bisogna, ricordarlo — si era già occupata facendolo valere e riconoscere.

Tali conclusioni del Congresso mi paiono giuste ed oneste.

Sorvolo sulla deliberazione relativa alla questione delle *Aste* e a quella del *Riposo festivo* — quest'ultima vivamente discussa.

Quanto alla prima si concluse chiedendo al Governo, una serie di modificazioni al Capitolato di oneri – fra le quali noto questa, che per la fornitura dei Ministeri non sia obbligatorio l'avere tipografia in Roma — il che ritengo che difficilmente potrà essere accor-

dato, essendo troppo evidente, per la natura di certi servigî, la convenienza pei Ministeri di avere facili e immediati rapporti con la tipografia della quale si servono.

Quanto alla seconda il lungo dibattito si risolse in un ordine del giorno platonico con cui, riconoscendo la giustizia del principio che ogni sette giorni di lavoro debba essercene uno di riposo, *si fanno voti perchè possa presto essere attuato nel lavoro tipografico, come nei negozî di libreria.*

Si potrebbe chiedere perchè i tipografi ed i librai che credono *giusto* questo *principio* e questa sua applicazione, non comincino col chiudere, nei giorni festivi, essi pei primi, le loro librerie e le loro tipografie. Ma se la sbrighino fra padroni e operai, perchè ciò li risguarda.

Sorvolo altresì sulla questione di un regolamento per stabilire le norme risguardanti i rapporti fra editori e librai, trattandosi di una questione affatto di ordine interno e di carattere esclusivamente commerciale.

Infatti questo regolamento risguarda i prezzi, gli sconti, il sistema di vendita, la resa delle pubblicazioni invendute, i ribassi, la chiusura dei conti, i fallimenti, gli arbitrati, ecc., ecc.

Mi fermo invece sulla questione dei libri scolastici di testo — ardua questione che fu ed è tuttora amplamente discussa anche dal pubblico in seguito alla circolare emanata dalla E. V. il 27 aprile decorso. Già fin da allora l'*Associazione Tipografico-Libraria*, si era raccolta e aveva approvato un ordine del giorno che concludeva formulando questi voti:

1° che per il bene stesso delle Scuole, per il decoro degli insegnanti, e per il rispetto dovuto alla libertà dell'ingegno, nonchè del commercio, si desista da ogni idea di monopolio e di testo unico;

2° che compilando l'elenco officiale dei libri da escludersi dalle pubbliche Scuole, si proceda con sufficiente larghezza di criterî riguardo ai metodi e alle diverse manifestazioni dell'ingegno verso il progresso, negando l'ammissione solo ai libri che si giudicassero spropositati, immorali e antipatriottici;

3° che l'esame dei libri sia fatto in modo che tutti abbiano ad avere la maggiore guarentigia d'imparzialità e giustizia.

Vennero subito le spiegazioni rassicuranti date dalla E. V. e l'attuale *Congresso*, occupandosi della questione, approvò quest'ordine del giorno:

Il Congresso delibera:

Far nuove pratiche al Ministero della Pubblica Istruzione affinchè:

1° rinunzi al proposito di ordinare libri di testo unici per l'insegnamento di alcune materie nelle scuole primarie;

2° provveda che la Giunta Centrale o le Giunte locali per l'esame dei libri destinati alle scuole funzionino in modo regolare, semplice e spedito, di guisa che l'esame non arrechi incagli e ritardi;

3° inoltre, considerando che al principio di settembre non è pubblicato quell'elenco ufficiale di cui da lungo tempo si parla di libri, permessi o proibiti, ammessi o scartati, per cui la libreria non sarebbe più in grado di fornire il materiale necessario per l'imminente anno scolastico 1894-95, delibera: di chiedere al Ministro della Pubblica Istruzione che una volta pubblicato l'annunziato elenco, esso non debba entrare in vigore che nel venturo anno scolastico 1895-96 (voto questo che fu già esaudito dalla E. V.);

4° che dai giudicati della Giunta o Giunte gl'interessati possano appellarsi al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione a norma della legge Casati;

5° che in avvenire detto elenco o programma sia pubblicato non più tardi del giugno per dar agio agli editori di preparare le opere richieste, e tempo agli scrittori di perfezionarle;

6° infine che una volta pubblicati gli elenchi, programmi e regolamenti scolastici non possano mutarsi o modificarsi che dopo un periodo di tempo da stabilirsi pubblicamente.

La questione è troppo grave e complessa perchè io mi attenti ora a discuterla prendendo in esame i voti degli Editori e Librai, i quali, evidentemente, l'hanno considerata con troppa esclusività di criterî: mi basta averla additata e posta nei suoi termini, come uno di quei problemi che richiedono una soluzione veramente efficace, razionale e pratica.

Certo, questo è uno dei casi, nei quali la soverchia libertà ha i suoi gravi inconvenienti:

— e ciò che avvenne di recente in un Orfanotrofio vicino a Parigi, deve mostrare il pericolo di lasciare la scelta dei libri di testo in piena balìa di un maestro o di un direttore — il quale può appartenere — come avvenne in Francia — ad una di quelle scuole che proclamano vieti e stolti pregiudizî la patria, la famiglia, il pudore — e insegnano queste teorie sui relativi *libri di testo*.

Ma è certo altresì che limitando eccessivamente nelle autorità scolastiche la facoltà di scegliere i libri di testo, si toglie loro uno dei mezzi più efficaci per sorvegliare e guidare l'indirizzo del pubblico insegnamento:

Inoltre non si può negare che il testo unico atrofizza con la pedantesca monotonia l' insegnamento e l'ingegno.

Il difficile sta nel trovare un termine che concilii la libertà con la sorveglianza, in modo che l'una non soprafaccia l'altra, e la soffochi.

Interessante assai fu la discussione del Congresso relativamente alla durata del *diritto di traduzione*. Il termine attuale secondo la Convenzione del *Trattato internazionale di Berna*, è di dieci anni. Nel Congresso si manifestarono diverse tendenze: — chi propose fosse mantenuto il termine presentemente in

vigore — chi voleva lo si estendesse a venti anni, come venne votato nel recente Congresso Letterario di Anversa — chi invece chiedeva lo si restringesse a cinque.

Il Congresso di Milano votò a grande maggioranza la durata del termine vigente, cioè, dei dieci anni. — È da notarsi però che il Presidente della *Società italiana degli autori*, ed il Segretario, sostennero la estensione ai vent'anni.

La diversità di opinioni si spiega facilmente: — da una parte sono gli autori, i quali cercano di conservare più a lungo che è possibile la loro proprietà intellettuale, dall'altra gli editori che hanno interesse ad invaderla il più presto possibile, e che perciò si fanno rivendicatori di quello che essi chiamano *il diritto del pubblico, sulla proprietà intellettuale comune.*

E non basta; da una parte stanno gli editori stranieri, che votarono i venti anni ad Anversa; dall'altra gli editori italiani che sostennero e votarono i dieci anni a Milano, e che se non li ridussero a cinque fu solo per non rompere col *soperchio il coperchio.*

La divergenza fra gli editori italiani e stranieri dipende da ciò: che la produzione scien-

tifica e letteraria, è, per ora almeno, più scarsa, meno nota, meno diffusa in Italia — e perciò ha minori lusinghe per la traduzione — mentre è l'opposto per la produzione estera. Gli editori francesi e tedeschi, pubblicano assai minor numero di traduzioni in confronto ai lavori originali, mentre abbiamo in Italia, anche fra i primarî, editori che vivono specialmente di traduzioni.

Realmente i dieci anni o son pochi..... o son troppi. Son troppi, per tutti quei lavori che in capo ai dieci anni, sono, non solo morti e sepolti, ma anche dimenticati — e sono i più — i cui autori ad ogni anno che passa, vedono dileguarsi la speranza di rileggersi in francese od in tedesco.

Sono pochi, pei lavori veramente vitali — i cui autori, appunto per questa vitalità, credono aver maggior diritto di conservare più a lungo la proprietà dell'opera loro.

Una questione, che già da tempo si va discutendo è quella che risguarda il contratto di edizione per regolare i rapporti fra autori ed editori, in mancanza di contratto scritto e per i casi ommessi nel contratto.

Il Congresso se ne occupò con lunga ed interessante discussione in base ad una rela-

zione e annesso progetto di legge presentati dall'editore cav. Emilio Treves.

Questo progetto di legge era stato mandato anche al Congresso Letterario di Anversa: esso consta di ventun articoli, i quali vennero accettati e approvati con alcuni emendamenti ed alcune aggiunte che non ne cambiano la sostanza.

In questa discussione venne data lettura di una lettera dell'avv. Pouillet, Presidente del Congresso d'Anversa, con cui informa che questo progetto del Treves fu preso in considerazione, ma che ogni deliberazione sull'argomento, fu rimandata al Congresso che si terrà l'anno venturo a Dresda. Nella lettera del Pouillet si accetta l'idea di far firmare le copie della edizione dall'autore a sua garanzia, e il Congresso di Milano non si dichiarò contrario in massima a quest'idea, mettendo ben in chiaro che gli editori non intendono di sottrarsi ad alcun genere di controllo — dichiarazione, che — trattandosi dei nostri editori — è affatto superflua.

Furono pure votati degli ordini del giorno su altre questioni speciali, esprimenti alcuni voti rivolti specialmente al Ministero delle Poste e Telegrafi, per la spedizione di libri,

di programmi, circolari, ecc., ed altri voti per la riduzione a due delle cinque copie ora di obbligo.

Venne pure in discussione la importante questione del lavoro carcerario, riferendosi specialmente al lavoro tipografico dei carcerati. Una assai pregevole relazione fu presentata al Congresso dal tipografo signor Massimino — relazione che concludeva, proponendo un ordine del giorno, nel quale, esposti e dichiarati i danni cagionati all'industria privata dal lavoro carcerario, « ... s'invita il go-
« verno a provvedere colla massima solleci-
« tudine, perchè gli stabilimenti di pena,
« abbiano d'ora in poi a limitare la loro produ-
« zione industriale alla pura necessità dell'Am-
« ministrazione carceraria. »

La questione è assai grave per ragioni d'indole sociale, oltrechè per l'interesse industriale.

Che il lavoro carcerario in genere, eserciti una concorrenza dannosa alla industria privata — concorrenza a cui lo Stato non dovrebbe prestarsi — può essere vero fino ad un certo punto. E però il voto di limitarlo, è legittimo — ed è una questione di cui il governo dovrà pure occuparsene — ma forse la limitazione chiesta dai proprietarî tipografi è soverchia.

Vi sono servizî tipografici dello Stato che il governo ha tutto l'interesse di sorvegliare direttamente — nel solo modo in cui una sorveglianza in siffatto genere di lavoro sia possibile: quello di averlo nelle sue mani. E a questo non deve e non può rinunciare. Si capisce quindi come abbia insistito ed insista nel non affidare all'industria privata — (che certo potrebbe darle maggiore slancio) — la *Gazzetta Ufficiale,* e la tenga invece, per così dire, imprigionata dietro i cancelli delle carceri di *Regina Coeli* — pur facendola comporre là dentro da operai liberi, come avviene attualmente.

E l'ordine del giorno Massimino, mira ad escludere anche questo lavoro di natura speciale.

E non insisto su tale questione, riconoscendo con piacere che nel Congresso di Milano, essa fu discussa con serenità e serietà — senza le solite enfasi ed invettive tribunizie dei soliti *amici del popolo* — che in addietro l'avevano inacerbita e falsata.

Ed ecco in qual modo il *Congresso degli Editori e Librai*, si può chiamare una *Esposizione delle Arti grafiche* in azione — ed ecco, Eccellenza, di quali questioni di ordine intel-

lettuale ho creduto di informare il Ministro della Pubblica Istruzione, che certo, nè vuole, nè può, disinteressarsi da tutto ciò che riguarda la produttività e lo sviluppo intellettuale del nostro paese.

LA MOSTRA DIDATTICA

Ho lasciato per ultima la parte *didattica* — la quale, in una Esposizione che abbia intenti sociali ed intellettuali, o che li ostenti, come la presente, dovrebbe essere la più importante e la prima.

Ma qui si tratta di una *Mostra didattica* parziale, a cui si diede, non so perchè, il nome di *operaia* — sintomo anche questo significante di quella tendenza che domina la classe operaia di far casa e parte da sè, tenendosi distinta e segregata dalle altre classi — precisamente come l'aristocrazia di una volta — tendenza che pel bene della stessa classe operaia converrebbe combattere, anzichè secondare, come fece il Comitato esecutivo di queste Esposizioni.

Quale sia il concetto, quale lo scopo, di

questa parte aggiunta alla *Mostra Internazionale operaia,* non si riesce a capire, neppure dalla nomenclatura delle varie sezioni — gruppi o categorie che le si voglian chiamare — nelle quali è divisa.

Anche qui abbiamo quella sbocconcellatura che si deplora nelle altre Mostre — portata al punto che non si sa quale sia la sezione, quale la categoria, e quale differenza vi sia tra il *gruppo* e la *sezione.*

Dunque quello della *Didattica operaía* è un *gruppo* della Mostra Internazionale operaia, — gruppo che si suddivide in quattro sezioni, una delle quali, quella delle *istituzioni educative,* si suddivide a sua volta in quattro categorie. Queste sezioni sono:

I. *Scuole operaie;*
II. *Scuole professionali;*
III. *Istituzioni educative;*
IV. *Bibliografia.*

A dir vero, così ad occhio e croce, pare che tanto le *scuole operaie,* che le *scuole professionali,* siano *istituzioni educative* — nè si sa scorgere quale differenza passi tra *scuole operaie* e *scuole professionali,* perchè in una *Mostra*

operaia, non c'entrano certo le cosidette professioni libere — come la medicina, l'avvocatura, ecc.

E quanto alla *bibliografia,* se la parola avesse il suo vero significato mi parrebbe fuori di posto in una Mostra operaia, perchè davvero a chi vive della propria mano d'opera, non credo resti tempo, per pubblicare dei libri ed esporli.

Stando al programma la Sezione III — cioè quella delle *Istituzioni educative,* consta di quattro Categorie: *Asili* — *Circoli operai di educazione* — *Biblioteche* — *Istruzione complementare scolastica.*

Ma anche questa ripartizione è tutt'altro che chiara, perchè i *Circoli operai di educazione* e la *istruzione complementare scolastica,* ci pare che in ultima analisi altro non siano che *istituzioni educative, Scuole professionali, Scuole operaie.*

Ho notato tutto ciò, perchè questo frazionamento — fatto a caso od a capriccio, o solo per la smania dei titoli di effetto — crea quella confusione ch'è una delle caratteristiche di queste *Esposizioni* in tutti i loro gruppi.

Ma ad ogni modo in questa Mostra si trova qualche cosa di notevole, di cui riferirò bre-

vemente alla E. V. — in quanto abbia rapporto o almeno contatto, con la Pubblica Istruzione.

Merita speciale menzione la *Scuola Professionale Muraria* di Milano, che è realmente assai importante.

Questa scuola ha esposto molti disegni e saggi di lingua e di aritmetica eseguiti dagli allievi di città e di campagna, saggi che dimostrano un insegnamento condotto con molta cura, e che dà ottimi risultati.

Oltre la parte pratica materiale della scuola — cioè attrezzi per costruzioni di opere murarie, strumenti per la topografia delle case, ecc., — la scuola ha esposto delle belle tavole parietali di disegno professionale ed un' importante monografia della scuola stessa.

Da questa rilevo che essa venne istituita nel luglio 1888 dalla *Società Mutua dei Lavoranti Muratori*, allo scopo di accogliere nei giorni festivi i giovinetti manuali per istruirli nel leggere, nello scrivere, nel conteggio, nel disegno e nella pratica dell'arte loro, in modo da renderli cittadini onesti, educati, e operai abili e coscienti del proprio lavoro.

Sorretta moralmente e materialmente da corpi morali e da cospicui cittadini, protettori e benefattori — tra i quali primo S. M. il Re —

la scuola potè in breve prosperare e dare soddisfacentissimi risultati. Anzi il suo sviluppo sempre crescente rese necessaria l'apertura di quattro sezioni nei comuni di Niguarda, Musocco, Affori e Sesto San Giovanni.

Eloquenti sono questi dati riassuntivi del primo sessennio:

Uscite	L.	12969.59
Entrate	»	9664.—
Sborsate dalla Soc. Mutua lavoranti Muratori .	»	3305.59

Media annuale degli allievi N. 588

Spesa per ciascun allievo .	L.	3.50
Spesa media di ogni anno.	»	2061.63

Ecco per esempio una scuola che certo è una *istituzione educativa,* che ha uno scopo *professionale,* ed un carattere *operaio* — per cui si dovrebbe tagliarla in tre parti, onde metterne una in ciascuna delle tre categorie.

Notevole pure è la Esposizione della *Cooperativa fra i Muratori,* corredata di tavole grafiche e di disegni di alcune delle principali costruzioni eseguite dalla Società.

Ricordo pure altre istituzioni degne di considerazione, come *Scuola e famiglia* di Milano, che

presenta una copiosa Esposizione di materiale scolastico — la *Società per l'istituzione di scuole pratiche e piccole industrie per le campagne,* — istituzione che mi sembra di grande utilità, della quale giova sperare di vedere i frutti in un prossimo avvenire — i *Riformatorî* e gli *Orfanotrofi* della Provincia di Milano.

Devonsi pure accennare l'importante collezione di saggi, di modelli, di disegni, di costumi, per mestieri di diversi paesi, fra le quali collezioni meritano speciale attenzione le *Scuole femminili di Salonicco.*

La Camera di Commercio di Varese, in apposito riparto, presenta i saggi delle sue *Scuole Professionali di Mestieri,* che si rivelano ottime pel loro indirizzo, veramente e seriamente pratico.

Pregevole pure è la esposizione della *Scuola Industriale Alessandro Volta* di Napoli: — ed un elogio speciale meritano le collezioni di lavori e di disegni delle *Scuole del Consolato Operaio* di Milano: — e così la *Scuola di Disegno* di Brescia — la *Scuola Professionale* di Monza — la *Scuola di Meccanica* e la *Scuola Galileo Galilei di orologeria,* entrambe di Milano — la *Scuola d'Arti e Mestieri* di Pontedera — i saggi delle *Scuole Professionali,* isti-

tuite, con vero ed intelligente amore dell'operaio nel grandioso stabilimento di stamperia di tessuti della Ditta De-Angeli & C. di Milano.

Veramente ricca e pregevole è la Mostra del *R. Istituto Tecnico Vittorio Emanuele* di Bergamo, che presenta bellissimi lavori in plastica, disegni di ornato a mano libera, modelli di disegno per macchine e accurate incisioni.

Anche la Società di *Incoraggiamento allo studio del disegno* di Varallo Sesia, e la *Lega di Insegnamento,* e *Scuola libera* di Verona, espongono copiose e scelte raccolte che fanno ad esse grandissimo onore.

Interessante per la moderna pedagogia e pei progressi dell'igiene scolastica è la Esposizione del *prof. Pezzarossa* di Bari.

In questa Mostra si trova pure una magnifica carta della Provincia di Milano, opera dell'ingegnere Paolo Scotti, R. Delegato scolastico pel Mandamento di Cuggiono, fatta ad uso delle scuole elementari di provincia, alle quali deve certo riescir utile perchè rende facile e geniale l'insegnamento della geografia, secondo il buon metodo moderno, che vuole si parta dalla pianta della scuola, passando a quella della casa, da questa a quella del Comune, del Mandamento, del Circondario, della Provincia, ecc.

— Questa Carta è fatta con tale cura e con tale criterio didattico, ed è ricca di tante indicazioni, illustrata da tanti dati interessanti che si può dire unica nel suo genere in Italia e fuori — e merita di essere particolarmente segnalata all'attenzione del R. Governo e del pubblico pel grande profitto che ne può trarre la istruzione popolare, per il cui vantaggio lo Scotti è disposto a cedere la proprietà del suo lavoro, senza alcun pensiero di lucro, al Collegio di Anagni.

Accenno qui anche ad un'altra Mostra assai curiosa ed interessante del signor G. Gorlesi di Spezia. È una *Mostra di monogrammi*. Lo scopo che si propone il signor Gorlesi è quello di rendere popolare il monogramma, perchè questa specialità possa avere tale sviluppo da prendere il suo posto nell' attuale progresso dell'arte applicata all'industria.

La storia del monogramma è molto più interessante che non si creda.

Dagli Imperatori d'Oriente — che usavano una *sigla* speciale come firma — sino ai semplici suggelli moderni, formati dall'unione di due lettere, corre una lunga serie di periodi, nei quali il monogramma si trovò adatto a molteplici usi ed applicazioni.

I Re di Francia lo usavano, frammisto agli ornati delle loro stanze private; gli artisti per distinguere le opere loro; il patriziato lo stampava sulle coperte dei suoi libri, sugli scaffali delle sue ricche biblioteche, lo scolpiva sui mobili, lo stampava, o ricamava, o tesseva sulle stoffe, lo incideva sulle cornici, e sui mausolei. Fino ad oggi però nessuno era riuscito a superare la difficoltà di unire con artistica simmetria più di tre lettere.

Si sono stampati molti libri ed Album, ed ultimamente a Vienna usciva una grandiosa opera — che a Parigi nel 1878 ottenne la massima delle onorificenze.

Eppure nemmeno quest'opera risolse il problema; pochi sono in essa i monogrammi che rendano un nome per intero, e in questi si vede troppo manifestamente l'artificiosità, che li rende imperfetti e incompleti. Il signor Gorlesi ha creduto di riempiere una lacuna nei tentativi fatti dall'arte applicata all'industria, cercando il modo di comporre i *monogrammi completi*, vale a dire con tutte le lettere che compongono il nome che si vuol rappresentare; ed ha esposto cinque grandi Alfabeti di monogrammi, in italiano, francese, tedesco, inglese e spagnuolo.

Sarà egli riescito nel suo intento?

Certo il suo è un lavoro di grande pazienza, ma non è però una di quelle bizzarrie o uno di quegli sforzi dei quali si dilettava la solitudine cenobitica dei frati di un tempo, imperocchè dà allo studio del monogramma un carattere assai istruttivo, dal punto di vista didattico ed artistico del disegno.

Un cenno speciale merita pure la esposizione fatta da Luigi Brusa, impressore, e Ariodante Dossena compositore tipografo, entrambi di Bergamo.

Questi due bravi e modesti lavoratori, hanno esposto delle imitazioni di pergamene antiche, lavorate a mano con scomparti in miniatura. E il Dossena vi aggiunse un opuscoletto dal titolo: *Anacreonte,* lavoro pregevolissimo d'imitazione esatta delle antiche scritture.

La E. V. riconoscerà certo che questa Mostra può dirsi assai confortatrice, perchè prova all'evidenza, esservi una parte della classe operaia, che studia e lavora sul serio e con amore del lavoro e della propria arte; che progredisce nello studio e nel lavoro compren-

dendo che per una ſeconda *lotta di classe* — lo studio ed il lavoro sono le armi più ſeconde ed utili, di quell'arma bieca ed iraconda a cui la incitano i suoi rètori.

La parte *Bibliografia* è specialmente costituita da espositori esteri, i quali vi presentano statuti, atti, regolamenti, resoconti, statistiche, manuali, relazioni, ecc., di Società, che nulla o ben poco hanno a che fare con la didattica e nemmeno con la classe operaia.

A costo di essere prolisso riproduco l'elenco delle principali Società estere che figurano in questa categoria, perchè da questa specie di appello nominale si ponno trarre alcune utili deduzioni relativamente alla complessa questione dell'economia sociale. Cito naturalmente le principali:

Société de Secours Mutuel La Prevoyance, Mons (Belgio) — *Société de S. M. la Prevoyance*, (Bruxelles) — *Les Jeunes Abeillex*, *Société Hulp en Rood*, Phouront (Belgio) — *Société de S. M. Les Amis de l'Egalité*, Roux (Belgio) — *Syndicat Agricole des Pinchinats*, Aix (Bouches du Rhôue) — *Bourse du Travail*, Toulouse (Haute Garonne) — *Hospitalité de nuit*, Parigi — *F. W. Westeronen van Materen*, Amsterdam

— *Société de S. M. Lyra Garibaldina,* Parigi — *Società di M. S. il Gruppo Bresciano,* Parigi — *Società di M. S. il Buon Umore,* Parigi — *Oeuvre de la Bouchée de pain,* Parigi — *Oeuvre du pain pour tous,* Parigi — *Società di M. S. la Lira Italiana,* Parigi — *Comité du Congrès des accidénts du travail,* Parigi — *Centre fédératif du credit populaire en France,* Marsiglia — *Unione Generale delle dame tedesche,* Amburgo — *Société de S. M. le Progrès,* Marcinelle (près Charleri, Belgique) — *Società M. S. Garibaldi,* Marsiglia — *Union des Caisses rurales et ouvrières françaises,* Lione — *Scuola femminile dell'Alleanza Israelitica Universale,* Salonicco — *Fédération des sociétés coop. des Employés des Ch. de fer de la C. Paris-Lyon-Médit.,* Grenoble — *Société de S. M. de Hasseltsche Werkmansboud,* Hasselt (Belgio) — *Società Italiana Reduci Patrie battaglie,* Cairo — *Les ouvriers réunis,* La Louvrière (Belgio) — *Miégeville Emile, dir. gén. de la Soc. Coop. la Fraternité,* Bruxelles.

È fuor di dubbio che tutti questi atti e statuti sono erroneamente compresi sotto la denominazione *Bibliografia.* Si avrebbe dovuto creare per raccoglierli, una speciale sezione, di cui veramente — data una Mostra operaia — è assai deplorevole la mancanza: la sezione cioè delle *Istituzioni di M. S. e di Previdenza.*

Dato questo carattere alla sezione, la Mostra per sè stessa può dirsi copiosa: essa prova due cose, la estensione che vanno sempre più prendendo queste istituzioni e la diffusione della solidarietà internazionale nella classe operaia, dalla quale solidarietà certamente furono indotte tutte le Associazioni citate più sopra a rispondere all'invito fraterno della classe operaia di Milano.

In questo elenco la Francia — e nella Francia Parigi — primeggiano per quantità ed importanza di associazioni: poi viene il Belgio; poco è venuto dalla Germania; nulla dall'Inghilterra; vi troviamo invece delle Associazioni anche di piccoli centri.

L'elenco del resto è un po' gonfiato di elementi estranei, perchè nè la *Lira Italiana* di Parigi, nè la *Unione delle dame tedesche di Amburgo,* nè la *Società dei Reduci delle Patrie Battaglie* del Cairo, nè la *Scuola femminile dell'alleanza israelitica universale* di Salonicco potrebbero essere comprese nella Mostra operaia, con cui non hanno comune nè il carattere, nè lo scopo.

Per valutare l'importanza reale di questa categoria, converrebbe esaminare quegli statuti, quegli atti, quei bilanci, discuterli, con-

frontarli — il che non entra affatto nel còmpito mio. D'altronde la categoria stessa non ha rapporto alcuno nè diretto, nè indiretto con la *didattica*. In quasi tutte quelle associazioni elencate più sopra, non s'insegna, non si studia — si soccorre — il che è certo lodevolissima cosa, ma che non ha però con la istruzione attinenze o relazione.

E però mi limito a segnalare il fatto pel suo valore e pel suo significato economico e sociale.

E qui la mia rapida corsa attraverso alla parte artistica delle Esposizioni milanesi, è compita — e mi arresto sulla soglia, prima di uscirne — non come il naufrago di Dante

> che con lena affannata
> uscito fuor del pelago alla riva,
> si volge all'acqua perigliosa e guata;

ma come un viaggiatore il quale, dopo un lungo viaggio in ferrovia per regioni sconosciute, ancora, con la testa intronata dal rumore, e gli occhi abbarbagliati dalla vertiginosa sfilata di alberi, di case, di paesi lungo la corsa del treno — cerca di riordinare le proprie idee, per orientarsi e rendersi conto della via percorsa.

Cercherò quindi di raccogliere le impressioni parziali — che ho schiettamente esposte all'E. V. così come si andavano formando nella mia mente — per fonderle in una conclusione che possa servire di chiusa a questa relazione.

È con mia sorpresa che mi accorgo come, di mano in mano che la loro fusione procede nel crogiuolo del mio cervello, ne esca fuori una impressione generale, complessiva, collettiva, che, se non è proprio rosea ed azzurra, ha però perduto gran parte di quella tinta grigiastra del malumore e dello scontento che predominava nelle impressioni parziali.

Le quali impressioni subirono — forse un po' troppo — la influenza delle delusioni da me provate nelle ricerche che mi era proposto. Mi era infatti proposto di cercare — specialmente nella parte artistica, di cui doveva riferire alla E. V. — un alto significato, e un evidente valore istruttivo — una tal quale corrispondenza al magniloquente programma generale, e ai non meno enfatici programmi speciali dei varî Comitati — i quali tutti andarono a gara nel proporsi *ab initio* di svolgere sotto gli occhi del pubblico, come tante pagine di un libro stampato, le più ardue ed elevate dimostrazioni sociali, morali ed ar-

tistiche : — e infine un concetto direttivo ed organico, il quale coordinasse fra loro le varie Esposizioni, o almeno quelle parti di ciascuna che avessero rapporti evidenti di affinità, e desse quindi alla Esposizione un carattere determinato, una propria fisonomia, un insieme armonico che, togliendo il frastaglio, togliesse la confusione.

E dovetti pur confessare che la mia triplice ricerca fu tre volte vana : e dovetti quindi spiegare come la colpa non fosse tutta di questo povero Diogene e del suo lanternino — ma specialmente di un errore fondamentale nella organizzazione delle Esposizioni : quello di aver dimenticato come, in qualunque impresa che abbia attinenze o rapporti col pubblico, il più sicuro ed efficace coefficente di una buona e sincera riescita — non solo finanziaria, ma sopratutto morale — sia un programma semplice, chiaro, modesto, il quale abbia e dimostri un concetto chiaro e netto dell'obiettivo che si propone, e dei mezzi dei quali si può disporre per raggiungerlo.

Malgrado però questa viziatura organica, resta : che le Esposizioni di Milano vissero una vita rigogliosa e brillante : — il che prova che anche le istituzioni come gli individui, pos-

sono campare a lungo e bene, anche con un vizio nel loro organismo.

E diffatti esse ebbero non solo quel successo finanziario che il Comitato direttivo volle e seppe raggiungere ad ogni costo, coprendo la propria responsabilità, dirò così, morale, sotto l'usbergo della comoda massima *che il fine giustifica i mezzi;* ma furono nel loro risultato complessivo, una buona seminagione, e nel tempo stesso un avvenimento cittadino ed economico di molta importanza.

E in vero il concorso di 2600 espositori ne creò la importanza economica: nel mentre che l'intervento dei nostri Sovrani alla loro inaugurazione diede alla solennità cittadina di Milano un valore nazionale, e — aggiungo, — un significato e valore politico: — perchè il prolungato soggiorno delle LL. MM. e l'interesse affettuoso ed intelligente che Esse presero a tutte le manifestazioni della operosa e filantropica attività di quel grande centro di vita italiana, dissipò — come qui a Roma il sole in questi giorni autunnali dissipa coi primi raggi quel leggiero strato di nebbiola che pare debba e possa offuscare l'azzurro limpido e sereno del cielo, ma sparisce subito e senza lasciare traccia di sè.

Si deve inoltre riconoscere nelle Esposizioni Milanesi un merito reale e di grande momento — quello di avere raggiunto uno degli scopi principali e più elevati che evidentemente era nelle ispirazioni dei loro promotori: quello di scuotere la fibra un po' intorpidita della vitalità nazionale — di sollevare lo spirito, un po' accasciato, del paese — di risvegliarne l'attività industriale, artistica e morale.

E che a questo siano riescite lo provano, non solo il numero straordinariamente rilevante degli espositori che citai più sopra — non solo il concorso costante ed affollato del pubblico — non solo i pellegrinaggi festivi e festosi di migliaia e migliaia di operai che, a bande, a battaglioni, a legioni affluivano a visitarle da tutti i paesi vicini — ma altresì la serie non interrotta di Congressi, industriali, commerciali, professionali, scientifici, economici, alla quale in questi ultimi mesi le Esposizioni diedero gradita ed efficace occasione.

Ammetto che nè tutta quella folla che brulicava nelle gallerie, nè tutti quei pellegrinaggi che, arrivati a bandiere spiegate e accolti a suono di bande, si rovesciavano nei varî padiglioni e si accampavano con rumorosa gio-

condità nei giardini e nei cortili, fossero chiamati alle Esposizioni dall'intelligente desiderio di vedere, di studiare, di apprendere: — ammetto che prevalesse il richiamo dello scopo festaiuolo, che è un po' nell'istinto italiano. Ma ad ogni modo anche questi svaghi, infecondi non sono: qualche cosa, anche senza volerlo, anche senza cercarlo, quelle migliaia di visitatori vedono e, vedendo, imparano — non fosse altro, che in Italia si lavora e si sa lavorare bene — che in Italia non si chiacchera e non si declama soltanto, ma si pensa, si studia; e il lavoro, il pensiero e lo studio dànno frutti copiosi di prosperità.

E d'altronde, anche considerando questi convegni festivi e questi pellegrinaggi sotto il solo aspetto del divertimento — varrebbero a provare che certe miserie e certe sofferenze — delle quali siamo imprudenti ostentatori ed esagerati predicatori — sono, più che altro, figure retoriche o, — come dicono i comici — *pistolotti* di circostanza — democratico-repubblicani ieri; oggi anarchico-socialisti.

Ammetto che in quella trentina di Congressi d'ogni genere che si avvicendarono senza tregua a Milano, due terzi non siano stati che allegri convegni estivi o autunnali, gaie scam-

pagnate, o esercitazioni accademiche, o sfoghi di vanità irrequiete e malcontente — e quindi infecondi — ma nell'altro terzo ve ne furono di modestamente laboriosi, di seriamente pratici, quindi fecondi — ed altri veramente importanti e solenni — che richiamarono sopra di sè, per l'altezza degli argomenti e delle discussioni, l'attenzione del paese e dell'Europa civile: — cito ad esempio nella prima categoria quello Librario di cui riferii a V. E.; — per la seconda quello degli Economisti e quello internazionale per gl'infortuni del lavoro.

Inoltre — come già ebbi a constatare caso per caso — queste Esposizioni hanno utilmente servito di saggio, di esperimento; e valsero a dimostrare che il buon germe c'è, che il concetto buono, nuovo e pratico per future Esposizioni fu — o pensatamente, o per fortunata combinazione — trovato; che esso ha bisogno solo di essere coltivato, sviluppato e attuato con serietà e maturità d'intendimenti.

Sono state insomma una specie di semina di buone idee e di utili iniziative per la quale hanno dissodato il terreno.

Speriamo che la buona semina dia buona messe.

Quanto alla parte artistica — sebbene le

Esposizioni delle varie *arti* siano — prese ed esaminate ad una ad una — così manchevoli ed incomplete da far nascere nell'animo del visitatore il dubbio che le singole arti, da esse illustrate, siano del pari incomplete e manchevoli — il giudizio sintetico, l'impressione complessiva che lasciano nell'anima e nel pensiero del visitatore, è che l'arte nella sua grande unità, nella sua eccelsa collettività è, in Italia, sana, fiorente, vigorosa — che il suo culto è fra noi praticato con sincero fervore di fede — ch'essa, anche nelle sue irrequietezze, anche nei suoi momentanei pervertimenti, rivela la volontà e la forza di progredire — che se anche per qualche breve tratto fuorvia, ha il senno che occorre per accorgersene, e il vigore per rimettersi nella rotaia, e percorrere rapidamente il retto cammino.

E con questo profondo convincimento io sono lieto di chiudere la mia relazione.

E l'arte si raccomanda a sua sorella la scienza perchè infonda questo convincimento nella mente e nell'animo di V. E.; ed ottenga per essa la stessa prodigalità di affetto paterno e le alte cure — fortemente pensate — eloquentemente difese — coraggiosamente attuate.

Leone Fortis.

INDICE ALFABETICO

DEI NOMI CONTENUTI NEL VOLUME

16

PREZZO LIRE TRE